مجلة جامعة الملك سعود، م ٩، الآداب (١)، ص ص ٣-٥٤ (١٤١٧هـ/١٩٩٧م).

الإبداع في الشعر العربي القديم: الإلهام والارتجال

فضل بن عمار العماري
أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها،
كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

(قدم للنشر بتاريخ ١٢/ ٤/ ١٤١٥هـ، وقبل للنشر بتاريخ ٢٨/ ١/ ١٤١٦هـ)

ملخص البحث. انشغل القدماء والمحدثون بقضية الطبع والصنعة، وصنّفوا الشعراء إلى فئات غالبها شعراء الطبع، وقليل منهم هم المتكلفون، وأوجدوا بين المجموعتين فروقات فنية، أسقطوا فيها ذواتهم عليها، فكانوا بين عاشق لأحد النوعين، أو كاره له، أي بين مؤيد ومعارض، حتى غالى المحدثون، فجعلوا الشعر مدارس، تنقص عند بعضهم وتزداد عند آخرين. ولكن الشعر هو الشعر، إنه وليد إبداع وسخاض، إنه تأزم وتمزق وولادة، وكل ذلك مصحوب بالتوتر والتحفز، هذا هو الشعر، ولذلك اقترن بالسحر تارة، وبالجنون تارة، وبالشيطان كثيرا. وما هذا الاقتران إلا ملاحظات لأحوال الشاعر وإحساس بهذا الشعر الذي استطاع صاحبه أن يسبح في أجواء أحلام غامضة، يجمع في رحلته معها الصور والكلمات. نجد هذا في كل تعبيرات شعراء العرب جاهليين وإسلاميين وأمويين، حتى أصبح لدينا وثائق عن هذه الأحلام منذ إمرىء القيس حتى الفرزدق. إن هذا في واقعه لأمر يدعو إلى تأكيده وتثبيته، لا تفتيته وتشتيته، ذلك لأن الأمية والشفوية، صنوان أبديان، يحتفظ شاعرهما بالروح الإنسانية الشفافة، التي عبر عنها النقاد بالصدق الفني والخيال الفطري، أو هما حسب التقسيمات النقدية: شعر الصنعة وشعر الطبع، وذلك قبل أن ينقسم الشعراء حقيقة إلى «شعراء طبع وصنعة»: «عبيد الشعر»، في فترات تالية لاحقة.

وأحرى بنا ألا نتعسف الدراسة، فنغض الطرف عن التعبيرات الأولى، التي تصور تكوين ذلك الشعر، في مرحلة الأمية، عن طريق ألفاظ: "القول" أو "النطق، " ثم هي تنقل مشاهد الإبداع حية متفاعلة في ليلة أو شبه ليلة.

ولكن الشعر العربي، ذلك الشعر المحكوم بلغة تركيبية، وبقوالب موسيقية

تعتمد على المتحرك والساكن، ثم إنها لغة ذات تاريخ طويل، وتراث عريق، شهد شعراء الجاهلية حيويتها، واستقى شعراء الإسلام من معينها، بعد أن أكسبتها لغة القرآن الكريم جمالاً وجاذبية، فكانت هذه اللغة محركا قويا للمشاعر والوجدان، حتى قيل: إن لغة العرب لغة شاعرة، وإنه يكاد كل العرب يكونون شعراء. ومن هنا كان للإرتجال دور كبير في قول الشعر، وأصبح الشعر المرتجل جزءا من الإبداع عند العرب. وبهذا التوفيق بين الإلهام والإرتجال، ندرك طبيعة الإبداع عند العرب، فكلاهما ارتياد لا إرادي بالمجهول.

وإن ما يتميز به الطبع أو الإرتجال هو أن الذهن يتلقى في حالة اليقظة المؤثر الخارجي عبارة عن شفرات خاطفة تُرسل إلى الذاكرة وتمتزج باللاشعور، فتأتي القصيدة بناء متكاملا في صور وتراكيب وتعابير مختزنة، وفي هذا يتفاوت الشعراء.

وعلى هذا، فلا محل هنا لإجراء تقسيمات أخرى، كالزعم بأن شعر "الطبع،" هو الذي يفيض عن الشاعر كما يفيض الينبوع، فهو كمن يغرف من بحر، مثلما يقال ذلك كثيرا عن شعر جرير، وأن شعر الارتجال هو الشعر الذي يقال ارتجالا دون روية، ويكون في مناسبات خاصة، يطلب فيها من الشاعر أن يصف شيئا، أو في الرد على أبيات قليلة أو مقطعة ارتجلها شاعر آخر أو أعدها، وأن الشعر المصنوع، هو الشعر الذي لا تواتي فيه القريحة صاحبها، فتراه كأنه ينحت من صخر، ويكلف نفسه ما تأباه، فهو يصنع الشعر صناعة، ومثاله عندهم شعر الفرزدق الذي كان، كما يدّعون، ينحت من صخر. فهذه كلها عموميات أطلقها السابقون، فسار على آثارهم اللاحقون، يكررون ما قالوه، ويعيدون ما فهموه، والشعر في كل ذلك بمعزل عن التقويم، يستعصي على التقسيم، ويعلو على التعميم.

الإلهام (الحُلم)

ماهيته

هناك رؤى كانت تموج في أعماق الشاعر القديم، وتتجسد في لحظات الإبداع، فتتمثل له شيطانا "شعريا"، ويبتدىء في التفاعل مع ذلك المرئي الموهوم حتى يصل

به الأمر إلى الإيحاء إلى نفسه بأن ذلك الشيطان قد تلبسه، مما يحدث اضطرابا "بيولوجيا" يؤثر على أعصابه، ويشتد التأزم في الموقف مع التدفقات الكيميائية في عقله وجسده، وتستمر هذه الحالة النفسية والعقلية والجسدية حتى يستفرغ الشاعر كل نداءاته الداخلية، مستفيدا في ذلك من خبراته الثقافية والعملية والحضارية، ومما يتمتع به من قدرة على الحدس واستشراف المستقبل، وهنا يكون قد اقترب من حالة الحلم، إذ يعتري الشاعر ما يشبه الغيبوبة، وينتقل فيها إلى ما وراء الواقع، ويخرج بواسطتها عن المحيط المادي ليتعامل مباشرة مع انبثاقات ضوئية ترتسم في عقله، وتعبر أمام عينيه متخذة شكل شريط من الأفكار والصور والمفردات التي تتكيف على يديه، لتصبح قصيدة من القصائد الخالدة.

إن هذه الحقائق جميعها، لتثبت أنه ما إن تسيطر على الشاعر فكرة ما، حتى ينفعل بها، فتنفتح أمام عينيه رؤية يتحسسها، ويشغف بها، فيبدأ يهمهم بالمفردات الموقعة موسيقيا، سواء أكانت ذات معنى أم لم تكن، حتى ينتظم له القول، فتأخذ القصيدة مجراها عنده، وإن كان العمل قد بدأ على هذا النحو لا شعوريا، فإنه يصبح شعوريا عند السير في العمل الشعري.(١)

إن حالة الحلم هذه، هي الحالة التي يمر بها الفنانون جميعا، وهو ما عبر عنه موزارت Mozart بأنه يعجز عن وصفه، إنه يقع في حلم سار وجميل، وهو ماجرى مع فاغنر في افتتاحيته "Rheingold"، وهو شبه نائم half asleep، وهذه حالة معروفة عند الشعراء، عرضت لورزدورث في ملحمتها، وذكر ييتس في مقاله "Symbolism of Poetry" أنه ذات يوم بينما هو ينشيء قصيدته الرمزية ، سقط منه القلم، فأضاعت منه لحظات اليقظة ذكرياته، ولم يسترجعها إلا بعد جهد جهيد. وتحدث عنها شيلي في قصيدته "Mont Blanc." وقد اعترف بليك Blake بأنه كتب قصيدته Milton تحت تأثير إملاء خارجي.

وهكذا قال غوته Goethe: إنه ينظم قصائده على الرغم منه، فقال إنها تصنعني ولا أصنعها، إنها تملكني.(٢) وبالمثل قال ألفريد دي موسيه: "إن المرء ليُفترض فيه أن يُصغي، لا أن يُنشيء، وكأن إنسانا آخر يهمس في أذنيه."(٣) ويساوي هذا

---

(١) C.M. Bowra, *Inspiration* (London: Macmillan, 1955), p.4 .

(٢) R.E.M. Harding, *An Anatomy of Inspiration* (London: Frank Cass, 1967), pp. 11, 14, 16.

(٣) Tor Andrae, *Mohammed*, tr. Theoplil Menzel (London: George Allen & Unwin Ltd., 1936), p.64.

التسليم للإلهام ذلك الوعي الذاتي بالعملية الشعرية، فكلتا المجموعتين تدّعي أن الفن يقف إلى جانبها. وذلك أن الحلم ليس تعطيلا للقوى الذهنية واسترسالاً مع الرغبات، وإنما هو تركيز واستحضار ثم شد واع نحو الموضوع، بحيث تتسلل الأقوال والأفكار دون تضارب أو بعثرة أو تشتت، وذلك خضوعا للإرادة التي تتغلب على الأجواء الخارجية، وهو ما يعبر عنه بالاستغراق(٤) أو بتعبير آخر: الوجد ecstatic energy أو الإشراق ecstatic inspiration، وفيه يتخيل الشاعر أنه ينصت إلى أصوات خارجيه تسكب الشعر في أذنيه، إنها أصوات تأتيه واضحة جلية، مميزة، وذات إيقاع وهذه هي الصورة العامة للإبداع في الشعر الغنائي خاصة، ويقع في دائرة الإلهام السمعي auditory، وذلك تفريقا له عن الإلهام الداخلي visual الذي يسبح فيه الشاعر في قصة طويلة، يجمع خلالها المشاهد ويوزع الأحداث.(٥)

فالشعر المتسامي، شعر الإبداع حقا، هو ذاك الذي يثير الدهشة والإعجاب، ويحتفظ بسره الخالد عبر الزمان.(٦)

وطبيعي ألا يكون كل شعر الشاعر من هذا النوع، فهذا النوع، هو الشعر الذي احتفظ به الزمن، لأنه جزء من الزمن، فأصبح خالدا، إلى جانب كم كبير من شعر صاحبه أو شعر الآخرين، لأنه اجتذ من قلب الفن والإبداع.

وهذه الحالة، حالة مابين النوم واليقظة somnolent state أو both asleep and awake، وهي الحالة التي يكون فيها العمل خاضعا للوعي والإرادة understanding مسيرا بـirremissive سيرا وديعا غير ملحوظ، حيث هناك تدقيق ونشاط ذهني، وبعبارة أخرى يوجه الخيال توجيها خاصا، ويظل يتحمل بتأثير الإرادة. أما الوعي، فإنه يظل يرصد الموقف بانتباه عميق ويستبعد من المجال مالا ضرورة له في حين يحتفظ بما هو ذو قيمة، إنها حالة الحلم، التي عليها أغلب الشعراء.(٧)

وإن أية قصيدة خالدة لايمكن أن يتحقق لها هذا الخلود لو أنها كانت مصنوعة على فترات، إذ إن أية قصيدة تأخذ هذا الطول، وتتعرض إلى مثل هذا الوضع،

---

(٤) Harding, p. 6؛ وانظر: حسن أحمد عيسى، *الإبداع في الفن والعلم* (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩م)، ص ص ١٥٧ ـ ١٥٩.

(٥) Andrae, pp.64-68.

(٦) Bowra,pp.18-23.

(٧) N.K. Chadwick, *Poetry and Prophecy* (Norwood: Norwood Edition, 1967), pp. 9-12.

تفتقد جذوتها وإشعاعها الأولين.

أما الزعم بأن هناك صنفا من الشعراء يستطيع التحرر من سيطرة الإبداع، فيقول قصيدة ما، كيفما شاء، ومتى شاء، فهو المسير للشعر وليس الشعر هو المسير له، فأمر غريب عن الفن، بعيد عن الخيال.

يقول بورا عن مثل هذه الحالات: "هناك شعراء لايستطيعون المضي طويلا في عملهم الشعري ومسايرة إلهامهم ويجدون أن عليهم أن يستعينوا بما أوتوا من إرادة وذكاء لإنجاز ذلك العمل. وليس من الضرورة أن تكون الزيادات والإضافات أقل جودة من الشعر الملهم، وذلك أن الشاعر لايزال خاضعا للرؤية الإبداعية التي تلح عليه، ثم هناك الإيقاع والنغم اللذان يترددان على مسامعه. ومع ذلك، فإن هذه مهة شاقة، فالكلمات التي كانت تنثال عليه انثيالا، أصبحت تتطلب جهدا، وتنتزع انتزاعا، وهي قد تفتقر إلى الجاذبية الشخصية التي تصاحب الإلهام. والحق أننا قد نفتقد عند بعض الشعراء الجذوة التي رافقت البداية، ونجد أن الشاعر عاجز عن إكساب شعره الدفق والحيوية.(٨)

وإنه لمن حسن الحظ أن نعود أدراجنا إلى تلك المرحلة الأولى من مراحل هذا الشعر، وأن تمدنا هذه المرحلة بما نتطلع إليه، وهي المرحلة الشفوية أو مرحلة الأمية، حيث تتداخل الأسطورة بالخرافة وبالوهم وبالخيال.

وها نحن نستخدم مصطلحات مثل: "شيطان الشعر" و"الاستغراق،" و"الحلم،" واليقظة،" و"الإيحاء،" و"الإلهام،" مدركين أنها مصطلحات أو تسميات ليس لها دلالة في حد ذاتها، وإنما تعبر عن تصورات جاءت من لغة تعامل بها من استخدمها أو ماستخدمها، مرتبطة باعتقادات موغلة في الزمن، وهي بطبيعة الحال تخدم فكرة هذه الدراسة أيما خدمة، لأن المادة المتناولة هنا، هي كشف لحقيقتها.

ومرة أخرى عندما يوصف ذلك بأنه دأب وعمل، يصبح العمل الشعري خارج الفن، ليدخل في باب الصناعة التي تجرد الشعر من بهجته، وشعر زهير على هذا، كما تثبت ذلك بعض قصائده، هو شعر وَفْق الطريقة نفسها؛ هبطت فيها القصيدة فجأة، في لحظة الإبداع، وليس على فترات متقطعة. وإضافة إلى هذا، فليس هناك

---

(٨) Bowra, p. 15. وانظر: Harding, pp.22-25; F.C.Prescott, *The Poetic Mind* (New York: Great Sed Books, 1959), pp. 4-5.

أية إشارة إلى المعاناة والمكابدة في قول الشعر القديم، سواء أكان ذلك من أوس أم من زهير، أم من الحطيئة، وإنما ركز الشعراء على مصطلح: "التثقيف،" ثم هناك مصطلح: "التنخل،" وهما مصطلحان لم يختص بهما أي أحد، وإن ما يميز زهير أو عدي بن الرقاع، أو الأخطل، أو من عداهما، لهو شيء ذاتي تتحكم فيه التجربة الشعرية وحدها، وتنعكس عليه المقومات الشخصية.

إن ما كان غائبا في تناول موضوع الإبداع في الشعر العربي القديم، الذي ظل غير مطروق حتى الآن، إلا من شواهد مبتورة، غير واضحة في الأذهان، هو أن الشعر العربي، إما وليد إلهام، وإما فيض ارتجال، وكلا الوضعين محدود بزمان، عبارة عن ومضات أو دفقات، إن لم يكن محدودا بمكان أيضا، وبعد ذلك يكرس الشاعر وقته، أو بعض أوقاته لاختبار ماقاله، وإدخال تحسينات عليه، ولوذهبنا إلى تغييب الإلهام في الإرتجال، أو الإرتجال في الإلهام، لكان ذلك أقرب وأصوب، لأنه ليس إلهاما خالصا، وليس ارتجالا حقيقة، وإنما هو بين بين، إنه: ارتجال كالإلهام.

مصادر الشعر

قدمت لنا الصفحات السابقة اعترافات صريحة لكيفية الإبداع عند الأمم الأخرى ونظرتها إلى الشعر، كفن، للعبقرية فيه اليد الطولى، ورأينا أن النقاد في العالم يشيرون بأصابعهم إلى الشعراء العالمين على أنهم قلة محدودة، وسنرى هنا أن عباقرة الشعراء العرب، قدّموا نظائر لتلك الإعترافات، وهم أيضا قلة محدودة، أو لنكن أكثر دقة، فنقول: إن قصائدهم ذات الهيئة نفسها معدودة.

القوى الخارجية (الجن والشياطين) وعلاقتها بالنشاط الذهني

ارتبط قول الشعر عند العرب بقوى غيبية، تفرض عليهم التعبير عن مكنونات أنفسهم، وهو اعتقاد سائد بين كل الشعوب في مراحلها الأولى.

وسواء أكان ذلك انفعالا بحدث ما، أو تفاعلا معه، أي تعبير عن أزمة نفسية عابرة، أم كان استجابة لعلاقة ما، فإن الشعراء "القدامى،" كانوا يتصورون أن مصدر الشعر خارجي عنهم، وأنهم إنما يتلقون ما ينطقون به من إيحاء آخر، بعيد، يأتيهم في لحظات الاستدعاء والاستنزال.

وهذا هو مادفع كفار مكة إلى أن يقيسوا القرآن الكريم على الشعر، مع اختلاف النوعين، لأنهم لم يجدوا ما يقارنونه به إلا الشعر، فالقرآن جاء بأسلوب ولغة وطريقة مغايرة لما يألفون، ولا يستطيع أحد أن ينطق مثله، والشعر له أسلوب ولغة وطريقة، لا يتمكن منه إلا الشعراء، فكانوا في حيرة، إذ أن مصدر الشعر هو الجن، أما مصدر القرآن، فليس معلوما، قال تعالى: ﴿ هَلْ أُنَبِّئُكُمْ عَلَىٰ مَن تَنَزَّلُ ٱلشَّيَـٰطِينُ (٢٢١) تَنَزَّلُ عَلَىٰ كُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ (٢٢٢) يُلْقُونَ ٱلسَّمْعَ وَأَكْثَرُهُمْ كَـٰذِبُونَ (٢٢٣) وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ (٢٢٤) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (٢٢٥) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ (٢٢٦) إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّـٰلِحَـٰتِ .. ﴾ (الشعراء: ٢٢١-٢٢٧).

نماذج من إبداع الشعراء

إبداع إمرىء القيس

هناك نص مهم جدا لإمرىء القيس، لم يلتفت إليه الدارسون، سواء أولئك الذين كتبوا عن امرىء القيس، أو أولئك الذين تحدثوا عن الإلهام والشياطين، أو أولئك الذين تناولوا الفن الشعري عند العرب، بل حتى أولئك الذين كتبوا عن الطبيعة في الشعر العربي، فاكتفوا بوصف السيل في معلقته. فهذا النص ينتقل بنا مباشرة إلى أجواء الخلق الشعري والممارسة الإبداعية، فإذا الجو كله مشحون برؤى الشياطين تتدافع عليها، فتعصف به، وتهز كيانه، وقد بلغ به الصراع أوجه، حتى شبه هذا الفيض الغامر بالسيل. ومن الطريف أن كل نقطة في هذا الوصف تحمل معنى دقيقا إلى أبعد دقة في تصوير هذا الصراع، حروفا ومفردات. يقول:

أَنَا الشَّاعِرُ المَوهُوبُ حَوْلِي تَوَابِعِي   مِنَ الجِنِّ تَرْوِي مَا أَقُوْلُ وتَعْزِفُ
إِذَا قُلْتُ أَبْيَاتًا جِيَادًا حَفِظْتُهَا   وَذَلِكَ أَنِّي لِلْقَوَافِي مُثَقَّفُ

فهو شاعر، مدرك لمكانته الشعرية، وشاعريته هذه هي هبة، أي فطرة في ذاته، نمت واستوت، ثم إن هذه الموهبة ليست حرة مطلقة، بل هي مقيدة مصدرها تلك القوة الغيبية، التي تعيش في صحبة معه وملازمة له، إنها توابعه من الجن. وما هذا الشعر الموهوب إلا قول، نطقه في لحظات الاستغراق. ولكي يفسر الشاعر مثول هذا القول أمامه بعد قوله، رأى أن توابعه من الجن هي التي تروي شعره، فيظل مترددا على سمعه يعيه ويحفظه، وهذا الشعر المقول المحفوظ، هو من شاعر موهوب كما ذكر، وهو شعر بالغ الروعة والإتقان.

وبعد هذا التقديم لشخصيته الشاعرة، بدأ إمرؤ القيس في نقل تلك الأجواء الصاخبة العاتية التي تهزه هزا حتى يأتي المخاض الأخير، يقول:

إذَا مَا اعْتَلَجْنَا خلْتُ فِي الصدْرِ قَاصفًا   كَرَجَّة رَعْدٍ صَادقٍ حِينَ يَرْجفُ
مُلِثٌ مُرِبٌ مُكْفَهِرٌ يَحُثُّهُ   حَثيثٌ يزجي وبله فيُوكَّف
فَأَزْجَى وَجَالَ المَوْجُ فِيه كَأَنَّهُ   عَلَى المَوْجِ لُجَاجُ الصَّواعق تَصْرِفُ
إذا مَاحَدَا فِي حَجْرَتَيْه تَبَادَرَتْ   سكَائبُ قَطْرٍ مُسْتَفيضٍ تُخَذْرِفُ
أَجَشٌّ هَزِيمٌ جَوْشَنِيٌّ رَشِيشُهُ   مُرِيشٌ كَميشُ الرَّشِّ رِيٌّ يُرِيفُ
مَهِيلٌ مَهُولٌ مُسْتَهِلٌ مُهَلْهَلٌ   مَصِلٌّ صَمُولٌ مُصَمَئِلٌّ مُسَفْسِفُ
تَدَاعَى بِدَعْوَى سَاكِنِ الرِّيحِ مُذْ جَرَى   فَمَرَّ بِسَيْلٍ مَا يَغِيضُ يُغَطْرِفُ
وَمَرَّ وَمَالَ الرَّعْدُ فِيهِ وَأُرْسِلَتْ   عَلَيْه سَمَاءٌ تَسْتَفِيضُ وَتَغْرِفُ
تَكَبْكَبَ فَانْكَبَّتْ مَنَاكِبُ نُكَّبٌ   تَنَكُّبَ مُسْتَخْفِي الكَوَاكِبِ يَكْنُفُ
فَغَمْغَمَ فِي جَوِّ السَّمَاءِ مُغَمْغِماً   فَغَمْغَمَ مِلْثَامُ السَّحَابِ المُؤَلَّفُ
تَرَقْرَقَ فَاهْرَاقَ وَرَنَّقَ بَرْقُهُ   وَهَاجَتْ بُرُوقٌ فِي نَوَاحِيه تَخْطَفُ
فَلمَّا طَفَا طاف عَلَيْه وَقَدْ طَفَا   طَفِيفٌ أطَفَّ الطَّبْلَ بِالرَّعْدِ مُسْقِفُ
وَرَوَّى سَحَابٌ بَعْدَ كُنْهٍ وَأُرْسِلَتْ   عَلَيْه سَمَاءٌ تَسْتَمِدُّ وَتَعْطِفُ
نَشَاءَةَ إنْشَاءٍ لِذِي العَرْشِ وَاحِدٍ   فَأَنْشَأَ نَشْأً مُنْشِيءِ الرِّيحِ مُكْسِفٌ(٩)

وهنا تأتي هذه الصور لترسم لنا مشهدا غير مألوف في تاريخ الأدب العربي كله على الإطلاق، مع تثبيت ملاحظة أن هذا الشعر هو لإمرىء القيس - أو منسوب له

---

(٩) ديوان *امرئ القيس*، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨م) ص ص ٣٢٥ - ٣٢٩. مـتلجنا: افتعلنا من المعالجة، أي أن صاحبه من الجن يلقنه. القاصف: الذي يكسر الشيء. الملث: الدائم. المرب: المقيم. المكفهر: المظلم. أزجى: ساق. الوبل: المطر العظيم القطر. يوكب: يتلقاه ويتوقعه. حال: ذهب. أجلبت: من الجلبة وصوت الرعد. حجرتاه: ناحيتاه. السكائب: السوائل من المطر. المستفيض: الجاري على وجه الأرض. تخذرف: يعني السكائب، سريعة سائلة كالخذروف الذي يلعب به الصبيان. الأجش: الصوت الذي فيه بحة. الهزيم: المتكسر بالمطر. جوشني: ضخم كبير. الرشيش: فعيل من الرش. المريش: من قولهم راشني فلان، أي أعانني وانهضني. الكميش: المتكمش. الري: الذي يروي الناس والبلدة. يريف: أي يفعل، من

- وهو رائد الشعراء وكبيرهم، سواء أولئك الذين يُزعم بأنهم من "مدرسة الصنعة كزهير والحطيئة" أو ولئك الذين يُدعى أنهم من "مدارس" أخرى - فالمشهد مشهد سيل دافق، شبّه تلك الخضة العنيفة التي تفقده السيطرة على حالته الطبيعية، برجة الرعد وهو يقصف قصفا شديدا، ثم يعقبه مطر غزير ينهمر في اندفاع شديد، ويستمر كل ذلك، فإذا الجو أعلاه وأسفله، مضطرب أيما اضطراب، دونما توقف أو إبطاء. ولنا أن نلاحظ ملاحظة ذات علاقة وارتباط بهذا المنظر الفائق الروعة، إنها كون هذا الرعد والسيل والمطر جاء ليلا، ولم يأت نهارا، وهو ما يتوافق أولا مع صورة السيل والمطر عند الشعراء عامة، ثم ما يتوافق مع ما نحن بصدده هنا، وهو مخاض القصيدة ليلاً.

الريف وهو الخصب. مهيل: مفعول من قولك هلت عليك التراب إذا سقيته. مهلهل: مرقق، أي يجيء بالسيل الشديد مرة، وبالرقيق مرة. المصل: الذي له صلصلة، أي صوت. الصمول: الصلب الشديد، وكذلك المصمئل. المسفسف: أراد السمفف، وهو الذي أسف إلى الأرض، أي دنا منها. المغطرف: مأخوذ من الغطريف، وهو الكريم السخي. ما يغيض: ما ينقص. مر: استقام ودام في مسيله. مال الرعد فيه: عاوده الرعد بصوته. السماء: المطر هنا. تكبكب: يريد السحاب صار كبكبة كبكة، يريد قطعة قطعة. مناكبه: أعاليه. النكب: التي تأخذ على غير جهة، وكذلك السحاب تدر على السهل والجبل. يكنف: يريد عم الأرض والبلاد بالمطر. ملثام السحاب: مايلثم الأرض أي يلصقها بها ويدنو إليها. المؤلف: أي القحت الرياح السحاب. رنق: ارتفع. عليه: الضمير يرجع إلى الغثاء والزبد وغيره. طفاطفيف: ارتفع منه شيء يسير. أطف الطبل: شبه صوت الرعد والرياح بالذي يرفع الطبل فيضربه. بعد كنه: بعد غاية بلغت من المطر. السماء: المطر. تستمد: تدر من مدد جاءها من سحابات أخر. نشاءة: خلقه من خلق ذي العرش، وهو الله تعالى.

مكسف: مذهب.

"ترقرق فاهراق. . .، " مكسور الوزن. وانظر عن الإلهام: مصطفى سويف، *الأسس النفسية للإبداع الفني*، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩م)، ص ص ٢٣٩ - ٢٥١. بل إن فكرة التلقي من الشياطين فكرة سابقة صاحبت المهلهل الذي يقول فيه سراقة القبراقي:

ولقد أصبتُ من القريض طريقة أعيت مصادرها قرين مُهلهل

ديوان *سراقة البارقي*، تحقيق حسين نصار، ط١ (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٧م)، ص٦٤.

وأخيرا نرى القصيدة الوليدة عند امرىء القيس، كما هي وليدة عند غيره، يقول:

فَذَلِكَ مِنَّا الَّدأبُ حَتَّى نَقُدُّهَا مِثَالاً كَبُنْيَانٍ يُشَادُ وَيُرْصَفُ

ويحسن الالتفات إلى الضمير (نحن) في: "نقدها"، فالعمل الشعري، على الرغم من أنه خارجي، فإنه مشترك أيضا.

وعلى هذا النحو من المكابدة والتأزم، قال معبرا عن استمداده الشعر من الجن:

تُخَيِّرُنِي الجِنُّ أَشْعَارَهَا فَمَا شِئْتُ مِنْ شِعْرِهِنَّ اصْطَفَيْتُ(١٠)

إبداع زهير. وإذا لم نجد ذكرا لوصف الحالة الشعرية عند زهير، فإن زهيرا، مثله مثل غيره من عمالقة شعراء الجاهلية، لابد أنه كان له شيطان يلقي الشعر في روعه، حسبما هو معتقد عندهم، وقد ورد أن الرسول صلى الله عليه وسلم، استعاذ من شيطان زهير،(١١) ويكفي وصف صاحب زهير بأنه شيطان، كي نتبين الطريقة التي كان زهير يتلقى فيها الشعر منه. وإذا لم يكن هناك دليل عيني من شعر زهير على طريقة إبداعه، فإن ابن رشيق يتحدث عن هذه الحالة فيقول: "حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف، يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها، خوفا من التعقيب، بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة، وربما رصد أوقات نشاطه، فتباطأ عليه ذلك."(١٢)

وحتى لا يكون هناك سوء فهم في عبارة ابن رشيق، علينا أن نلاحظ أن قوله: "بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة". هم الفهم الذي يتسق مع طبيعة الإلهام في الشعر، وهو متسق مع تصريح من صرح من الشعراء بأوقات نشاط إبداعهم، ثم تأتي بقية عبارة ابن رشيق، لتحيل التنقيح والتثقيف وتكرار النظر، إلى أوقات النشاط الذهني والتفرغ للملاحظة: "وربما رصد أوقات نشاطه، فتباطأ عليه لذلك: وليس لهذه الجملة الأخيرة أية علاقة بوقت الإلهام، وإنما علاقتها بالفقرة الأولى: "حتى صنع..."

إبداع طرفة. وهكذا كان لطرفة شيطان يُدعى عنترة بن العجلان.(١٣)

---

(١٠) ديوان امرئ القيس، ص٣٢٢.

(١١) أبوالفرج الأصفهاني، *الأغاني*، ط٤ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٨م)، جـ١٠، ص٢٠١.

(١٢) أبوعلي الحسن بن رشيق، *العمدة*، شرح محيي الدين عبدالحميد (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢م)، جـ١، ص١٢٩.

إبداع قيس بن الخطيم. وكان لقيس بن الخطيم شيطان هو: أبوالخطار.(١٤)

إبداع سويد بن أبي كاهل. إن ما يلفت النظر حقا في تصوير الشعراء القدامى لأوضاعهم الشعرية، هو سيطرة فكرة الانهمار والانصباب على مخيلاتهم، بحيث إبداع سويد بن أبي كاهل. إن ما يلفت النظر حقا في تصوير الشعراء القدامى لأوضاعهم الشعرية، هو سيطرة فكرة الانهمار والانصباب على مخيلاتهم، بحيث يحق الزعم أن تصويرهم لأوضاعهم تلك، ليس أمرا فرديا، بل هو تصور مشترك عندهم جميعا. فإذا كانت فكرة السيل، هي الواضحة جدا، فإن فكرة البحر لها النشاطات نفسها. وهذا سويد يجمع في شيطانه قوى متدافعة الغيث: الماء الذي يُنقذه في أوقاته العصيبة، والسيل: الذي يكتسح مايقف أمامه، والبحر: الذي يغرق ما يواجهه. يقول:

وَأَتَانِي صَاحِبٌ ذُو غَيِّث   زَفَيَانٌ عِنْدَ إنْفَادِ القُرَعْ
قَالَ لَبيْكَ وَمَا اسْتَصْرَخْتُهُ   حَاقِراً لِلنَّاسِ قَوَّالَ القَذَعْ
ذُو عُبَابٍ زَبِدٌ آذِيُّهُ   خَمِطُ التَّيَّارِ يَرْمِي بِالقَلَعْ
زَغْرَبِيٌّ مُسْتَعِزٌّ بَحْرُهُ   لَيْسَ لِلْمَاهِرِ فِيهِ مُطلَّعْ (١٥)

وإذا كان الإلهام إنما يأتي على غير إرادة الشاعر، وبلا وعي منه، فإن سويدا يحقق هذا حين يقول: "قال لبيك ومـا استصرخته،" إنه نداء داخلي، إرهاص بما سيأتي.

إبداع الأعشى. الأعشى يقول:

حَبَانِي أخِي الجِنِّيُّ نَفْسِي فِدَاؤُهُ   بِأَفْيَحَ جَيَّاشِ العَشِيَّاتِ خِضْرِمِ(١٦)

---

(١٣) ابن بسام الشنتريني، *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة*، تحقيق: إحسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٨م)، جـ١، ق١، ص٢٥١.

(١٤) ابن بسام، *الذخيرة*، جـ١، ق١، ص٢٥٢.

(١٥) أبوالبركات بن الأنباري، شرح *المفضليات*، تحقيق جيمز ليال (بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠م)، ص ص ١٧٧ ـ ١٨٢.

(١٦) ميمون بن قيس الأعشى، *ديوان الأعشى*، تحقيق محمد محمد حسين (القاهرة: المطبعة النموذجية، ١٩٥٠م)، ص١٢٥.

إنه سيل، كسيل إمرىء القيس، ولكنه جاد في صورة استعارية موجزة: "بأفيح جياش العشيات مرجم،" ومصدره هو ذلك الجني، الذي أوجد معه إخوة، والإخوة هي أشد القرابات عصبية.

بل يصرح في قول آخر، أن هناك صداقة حميمة، وشراكة وثيقة بينه وبين الجني صاحبه، وفي صورة مختصرة أيضا لوضع امرىء القيس يقول:

وَمَا كُنْتُ شَاحِرْداً وَلكنْ حَسِبْتُني   إذَا مِسْحَلٌ سَدَّى لِي القَوْلَ أَنْطقُ
شَرِيكَان فِيمَا بَيْنَنَا مِنْ جَوْدَة   صَفِيَّانِ جِنِّيٌّ وَإِنْسٌ مُوفَّقُ(٢٧)
يَقُولُ فلا يَعْيَا لِشَيءٍ زَقُولُهُ   كَفَانِي لاَعِيٌّ وَلا هُوَ أَخْرَقُ
وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلٌ   وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ

وقصيدته الأخرى:

رَحَلَت سُمَيَّةُ غُدْوَةً أجْمَالَهَا   غَضباً عَلَيْكَ فَمَا تَقُولُ بَدَا لَهَا(١٨)

من إلهام الجن، كما روى بنفسه ذلك.

إبداع حسان بن ثابت. وبالمثل، قال حسان، مصورا أن هناك مؤاخاة بينه وبين تابعه الجني:

وَأَخي منَ الجنِّ البَصير إذَا   حَاكَ الكَلامَ بِأَحْسَنِ الحَبْرِ(١٩)

وواضح من هذا التصور أن هناك علاقة جاءت وطيدة بين الشاعر وتابعه، وبين الشعر والكلام العادي، وكلام من يتقول الشعر وليس بشاعر في الحقيقة.

وعلى هذا الأساس، كان الشعراء يتباهون بجودة أشعارهم، وبأنهم إنما يتلقون كلاما لايحسنه البشر غيرهم، ولعل هذا يفسر لنا مثل قول حسان: "حاك الكلام بأحسن الحبر،" فالتابع، كما يتصوره حسان، ويتصوره سواه، هو الذي يقذف بالكلمات في أفواه الشعراء وقلوبهم.

---

(١٧) ديوان *الأعشى*، ص٢٢١.

(١٨) السيد محمد شكري الألوسي، *بلوغ الأرب في أحوال العرب* (بغداد: مطبعة دار السلام، ١٣١٤هـ)، جـ٢، ص ص ٤٠٨ـ٤٠٩.

(١٩) ديوان *حسان بن ثابت*، تحقيق وليد عرفات (لندن: مطبعة لوزاك، ١٩٧١م)، جـ١، ص٥٣. وقوله:

ولي صاحب من بني الشيصبان   فطوراً أقول وطورا هُوَهْ

جـ١، ص ٥٢٠.

إبداع الفرزدق. إن الإعتقاد بالشيطان الشعري، راسخ كل الرسوخ عند الشعراء عامة، فالفرزدق الذي يُلحق بمن "يتكلف الشعر، " اعتقد أن قصيدته الفائية "عزفت بأعشاش، " كانت من إيحاء الجان، وهو يعطينا تصويرا حيا لهذا المعتقد، عندما رحل إلى جبل ذُباب بالمدينة، وأخذ ينادي توابعه من الجن بأعلى صوته: "أجيبوا أخاكم، " ويعبر هذا التصرف عن مدى الأزمة النفسية التي طوقت الفرزدق، وما خروجه خارج المدينة وصياحه، إلا محاولة منه للتنفيس عن ذلك الغليان الذي أطبق عليه، ولم يتخلص منه إلا بعد أن تفتقت قريحته عن تلك القصيدة المشهورة: "عزفت بأعشاش، " وهو ما صوره بقوله: "فجاش صدري كما يجيش المرجل. " ومن الجدير بالذكر أن هذه القصيدة، هي أجود قصيدة في شعره، كما حكم هو على نفسه بذلك.(٢٠)

وهاهو في قول آخر، يصرح باسم تابعه الجني: "مسحل، " فيقول لأعدائه:

فَلاَ أَعْرِفَنْكُمْ بَعْدَ أَنْ كَانَ مِسْحَلِي شَمِيطًا وَهَرَّتْنِي كِلاَبُ القَبَائِلِ(٢١)

فهذا الوصف لشيطانه، مسحل، بأنه أصبح شيخا عجوزا، ثم الكناية بـ"هرتني كلاب القبائل، " أنما جاء للتعبير عن الأفق الذي وصلت إليه شاعريته، وهي خبرات ماضية عميقة، وتراث طويل من الشعر والرواية.

إبداع أعشى سليم. وقد أشار أعشى سليم إلى بعض توابع الشعراء من الجن والشياطين فقال:

وَمَا كَانَ جِنِّيُّ الفَرَزدقِ قُدْوَةً وما كَانَ فِيهِمْ مِثْلُ فَحْلِ الْمُخَبَّلِ
وَمَا فِي الخَوَافِي مِثْلُ عَمرو وَشَيْخِهِ وَلاَ بَعْدَ عَمْرٍو شَاعِرٌ مِثْلُ مِسْحَلِ (٢٢)

---

(٢٠) أبوعبيدة معمر بن المثنى، *النقائض*، تحقيق أ. أ. بيفان (ليدن: مطبعة بريل، ١٩٠٥م)، جـ٢، ص٥٤٧.

(٢١) ديوان *الفرزدق*، شرح كرم البستاني (بيروت: دار صادر، د.ت.)، جـ٢، ص١٤٠.

(٢٢) أبوعمرو عثمان بن بحر الجاحظ، *الحيوان*، تحقيق عبدالسلام هارون، ط٣ (بيروت: المجمع العلمي العربي الإسلامي، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٩م)، جـ٦، ص٢٢٧.

فأعشى سليم، يجعل المخبل صاحب عمرو، والأعشى صاحب مسحل، هما الشاعران اللذان يجب أن يحتلا مكانتهما الشعرية بين الشعراء. ومن اللافت للنظر أن "مسحل" جاء هنا شيطانا للأعشى، على حين أنه كان أيضا شيطانا للفرزدق. وهذا تأكيد على ميراث الشعر والشاعرية.

إبداع البهراني. وهذا البهراني يكرر المقولات القديمة نفسها، فيقول:

بِنْتُ عَمْرو وَخَالُهَا مِسْحَلُ الْخَيْـــ ـــرِ وَخَالي هُمَيْمُ صَاحِبِ عَمْرِو(٢٣)

فعمرو هنا، هو صاحب المخبل، الذي ذكره أعشى سليم قبلا، وابنته هي الجنية صاحبة البهراني، وعمرو الآخر، هو اسم شيطان الفرزدق.

إبداع جرير. وهذا هو جرير يدعي أنه يتلقى الشعر من شيطان ذي خبرة شريرة، فيقول:

وَإِنِّي لَيُلقْيِ عَلَيَّ الشِّعْرَ مُكْتَهِلٌ مِنَ الشَّيَاطِينِ إِبْلِيسُ الأَبَالِيسِ(٢٤)

إبداع العجاج. ويصف العجاج كيف يذهب في الرد على خصمه، الذي جعل من نفسه ندا له، وما هو من مستواه، ولاهو في ميزانه، وليست لغته وأسلوبه مما يقاس بالعجاج، فكان أن انهزم شيطانه أمام كيل الصفعات التي كالتها له أشعار العجاج. إنها في الواقع صورة لصراع شيطاني شعر انتصر فيه أحدهما على الآخر، يقول:

---

(٢٣) الجاحظ، *الحيوان*، جـ٦، ص٢٢٥. وانظر: أسماء بعض شعراء الجن، وبعض قصصهم: أبوزيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة *أشعار العرب* (بيروت: دار المسيرة، ١٩٧٨م؛ طبعة منقحة عن طبعة بولاق، ١٣٠٨هـ)، ص ص ١٩ ـ ٢٥.

(٢٤) جارالله أبوالقاسم محمود بن عمر الزمخشري، ربيع *الأبرار ونصوص الأخبار*، تحقيق سليمان النعيمي (بغداد: رئاسة ديوان الأوقاف، ١٩٧٦م)، جـ١، ص٣٨٤.

وَشَاعِرٍ آلَى بِجَهْدِ الْمُقْسِمِ
لَيَعْضِدَنَّ بَاطِلِي وَأَضَمِي
بِالْقَوْلِ وَالظَّنِّ لَهُ الْمُرَجَّمِ
وَبِالأَمَانِي الَّتِي لَمْ تُزْعَمِ
كَمَا تَمَنَّى مَارِثٌ فِي مُفْطَمِ
فَلَمْ يَزَلْ بِالْقَوْلِ وَالتَّهَكُّمِ
حَتَّى الْتَقَيْنَا وَهُوَ مِثْلُ الْمُفْحَمِ
واصْفَرَّ حَتَّ آضَ كَالْمُبَرْسَمِ
وَقَدْ رَأَى دُونِيَ مِنْ تَجَهُّمِي
أَمَّ الرُّبَيْقِ والرُّوَيْقِ الأَزْنَمِ
فَلَمْ يُلِثْ شَيْطَانُهُ تَنَهُّمِي (٢٥)

نماذج التلقي والإلهام في ليلة واحدة

ولعل مما يؤكد أن الشعراء كانوا يعيشون أجواء الذهول والانبثاق أنهم، كما رأينا، اقتصروا على وصف حالاتهم في أوقات الإبداع الشعري، وأعطوا وصفا عاما لأشعارهم، ولم يذكروا عدد الأبيات التي كانوا يقولونها، وربما دفع هذا إلى التوهم بأن القصائد الطوال، قيلت على دفعات، وفي أوقات مختلفة، وأن تلك كانت قصائد قصارا.

---

(٢٥) *ديوان العجاج*، تحقيق عزة حسن (بيروت: مكتبة دار الشرق، ١٩٧١م)، ص ص ٣٠٦ ـ ٣٠٧. آلي: حلف ليعضدن: يقول: ليذهبن أمري، ولينقطعن باطلي. أضمي: شدة غضبي. المرجم: يرجم بظهر الغيب. لم تزعم: لم يقلها أحد. المارث: الصبي الذي يمرث سخابة، يضعه بفيه، ومثله ماث يميث. المفطم: الفطام، يريد صبيا حين يفطم. التهكم: أن يلقي الرجل نفسه على آخر يهزأ به ويستجهله. المفحم: الذي لا يستطيع أن يتكلم. آض: صار كالمبرسم. التهجم: شدة الرد والصوت. أم الربيق: الداهية وأم الرويق أيضا، يقال: جاء بأم الربيق على أريق. الأزنم: الداهية أيضا، ومعنى أم أزنم: لها زنمة مثل زنمة الشاة، وهي تنوس في العنق، كأنه يفظع بذلك. لم يلث: لم يحبس. تنهمي: زجري.

إن إبداع امرئ القيس، هو إبداع امرئ القيس، وما صار لغز قصائده من ديمومة وبقاء، إلا لأنها تفجرت من أعصابه؛ وهكذا سار شعر غير امرئ القيس تلك السيرورة، لأنها صدرت عن منهل واحد، هو منهل الإلهام الذي رسخ اعتقاد الشعراء في أنه هبة خارجية، أو مشاركة لاإرادية.

الفرزدق في قصيدته الفائية الطويلة

وإذا كان لنا من مثل يمكن ذكره للكم المتعارف عليه في القصيدة العربية الطويلة، وهو مئة بيت ونيف، فإن قصيدة الفرزدق الشهيرة:

عَزَفْتَ بِأَعْشَاشٍ وَمَا كُنْتَ تَعْزِفُ   وَأَنْكَرْتَ مِنْ حَدْرَاءَ مَا كُنْتَ تَعْرِفُ

تبلغ ١٢٠ بيتًا. وهذه القصيدة من أقوى الأدلة على طريقة الشاعر العربي ذي المكانة الشعرية، خاصة أن الفرزدق يعد من الشعراء الذين لا يقولون الشعر عفو الخاطر، حتى قيل إنه: "ينحت من صخر،" فلقد قال الفرزدق ١١٣ بيتا من هذه القصيدة في جلسة واحدة بعد طلوع الفجر.(٢٦) والمثير في قول هذه القصيدة، أن الفرزدق تصور أن توابعه من الجن هي التي أوحت إليه بها، على غرار ما مر بنا من استلهام الجن عند الشعراء الآخرين.

وقد مر بنا قول الفرزدق عن ذهابه إلى جبل ذُباب: وهاهو يعطينا تفصيلا عن ذلك الموقف، فيقول: "آتيت منزلي، فأقبلت أصعد وأصوب في كل فن من الشعر، فكأني مفحم لم أقل شعرا قط، حتى إذا نادى المنادى بالفجر، رحلت ناقتي، ثم أخذت بزمامها فقدت بها، حتى أتيت ذبابا (وهو جبل بالمدينة)، ثم ناديت بأعلى صوتي: أجيبوا أخاكم أبا لبينى، فجاش صدري كما يجيش المرجل، فعلقت ناقتي وتوسدت ذراعها، فما قمت حتى قلت مائة وثلاثة عشر بيتا."(٢٧)

جرير في قصيدته البائية الطويلة

وهذه مثلا حالة جرير الذي قال ثمانين بيتا في ليلة واحدة، من قصيدته "الدماغة" أو "الدهقانة" أو "المنصورة"، البالغة ١١٢ بيتا، وهي:

---

(٢٦) أبو عبيدة معمر بن المثنى، *النقائض*، تحقيق أ. أ. بيفان (ليدن: مطبعة بريل، ١٩٠٥م)، جـ٢، ص٥٤٧.

(٢٧) أبو عبيدة، *النقائض*، جـ٢، ص٢٩.

فَغُضَّ الطَّرْفَ إنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ   فَلاَ كَعْبًا بَلَغْتَ وَلاَ كِلاَبَا(٢٨)

وفي هذه القصيدة، جعل جرير يهيم ليله، ويحبو على الفراش، كأنه مجنون.(٢٩) ومن بعض حالات جرير أنه كان "يتمرغ في الرمضاء" كي يقول القصيدة.(٣٠)

ثم إنه: "كان إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها ليلا - يشعل سراجه، ويعتزل، وربما علا السطح وحده، فاضطجع، وغطى رأسه."(٣١)

العجاج في قصيدته اليائية

وقد أدلى العجاج بإثبات صريح على قول الشعر في لحظات الإبداع، يقول: لقد قلت أرجوزتي التي في أولها:
وأنا بالرمل، في ليلة واحدة، فانثالت على قوافيها انثيالا.(٣٢)

بَكَيْتُ وَالْمُحْتَزِنُ البَكِيّ   وَإنَّمَا يَأْتِي الصِّبَا الصَّبِيّ
أَطَرَبًا وَأَنْتَ قِنَّسْرِيُّ   وَالدَّهْرُ بِالإنْسَانِ دَوَّارِيُّ

وإنه لمن المدهش أن هذه الأرجوزة، تبلغ مئتي بيت تحديدا،(٣٣) وهي أطول قصيدة في ديوانه، إذ تفوق أطول قصائده، بعدد لابأس به من الأبيات.(٣٤)

---

(٢٨) أبو عبيدة، *النقائض*، جـ١، ص٤٣٠.

(٢٩) الأصفهاني، *الأغاني*، جـ٢، ص٢٩.

(٣٠) ابن رشيق، *العمدة*، جـ١، ص٢٠٩.

(٣١) ابن رشيق، *العمدة*، جـ١، ص٢٠٩.

(٣٢) أبوعمرو عثمان بن بحر الجاحظ، *البيان والتبيين*، تحقيق عبدالسلام هارون، ط٣ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٥م)، جـ١، ص٢٠٩.

(٣٣) ديوان *العجاج*، ص ص ٣١٠-٣٣٥.

(٣٤) فمثلا أرجوزته الشهيرة:
قد جبر الدين الإله فجبر   تبلغ ١٨٠ بيتا، وأرجوزته:
جاري لا تستنكري عذيري   تبلغ ١٧٤ بيتا، وأرجوزته:
يادار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي   تبلغ ١٧١ بيتا.

عبيد بن ماوية

ومن الشواهد على السرعة في قول الشعر، اعتراف عبيد بن ماوية بأنه أبدع في جلسة واحدة أكثر من تسعين بيتا، فقال:

وَقَافِيَةٍ مِثْلِ حَدِّ السِّنَا   نِ تَبْقَى وَيَذْهَبُ مَنْ قَالَهَا
تَجَوَّدْتُ فِي مَجْلِسٍ وَاحِدٍ   قِرارَها وَتِسعْين أَمْثَالَهَا

وقد علق المرزوقي على هذا، فقال: "الأولى بهذا الشاعر عندى أن يريد بالقافية البيت." ويواصل المرزوقي تعليقه في معرفة دقيقة هنا بطبيعة الشعر العربي، فيقول: إن "نظم تسعين بيتا غير مستنكر في العرف والعادة من المقتدرين المجيدين المفلقين، ذوي البدائة العجيبة، والخواطر السريعة."(٣٥)

فالشاعر يقر، كما يقر سائر الشعراء، بأنه: "قال،" قصيدة، وهو تعبير رأينا ما يماثله عند من سبق الحديث عنهم من الشعراء، ثم إنه قال قصيدة أفرغ لها كل فنه: "تجودت،" "في مجلس واحد،" أي في ساعات الإلهام والتلقي، وهذا ما يتفق مع تعليق المرزوقي: إن "نظم تسعين بيتا؛" ولكنه يختلف كل الاختلاف عن فهمه من: "تجودت،" أنها" "اخترت وانتقيت،" فالشاعر لايرى إلا أنه يقول البيت ونظيره تحت تأثير إلهام واحد حتى يتجاوز تسعين بيتا، محققا لها جميعا الجدة والأصالة والفن.

وسواء أفهم المرزوقي "القافية،" على أنها تعني "البيت،" وهو أمر وارد هنا خاصة، فإن أهمية هذا التحديد لاتنحصر في تجاوز العدد [٩٠]، وإنما قيمته في أن عبيد بن ماوية، شاعر مقتدر، مجيد، مفلق، يقول هذا العدد في غير جلسة، الآن وغير الآن، ولهذا استخدم وأورب.

وعودة على ما سبق، فإن التجويد، هو: "غر الآبدات"، على حد زعمهم، أو هو ما: "يعجز عن أمثالها أن يقولها...،" وفق ادعاء حسان... إلخ. أما في "مجلس واحد،" فهو تعبير: "بت،" ومشيلاته، مما مر بنا سابقا.

---

(٣٥) أبوعلي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح *ديوان الحماسة*، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، ط٢ (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م)، جـ٢، ص٦٠٧.

الارتجال (الطبع)

طبيعته

يتضح من أقوال العلماء القدماء أنهم رأوا في الارتجال صورة أخرى من صور الإلهام، وعلى حين أن الإلهام غير الارتجال، فإن الجاحظ يقول: "وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولامكابدة، ولاإحالة فكر ولااستعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد. فتأتيه المعاني إرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا. . . وكانوا أميين لايكتبون، ومطبوعين لايتكلفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر، وكل واحد في نفسه أنطق."(٣٦) كما يقول أيضا: "مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهوا رهوا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا. . . كشعر النابغة الجعدي ورؤبة، ولذلك قالوا في شعره مطرف بآلاف، وخمار بواف."(٣٧) وفي ثنايا كلام الجاحظ ما يقرب بين طبيعة شعر الأرجوزة وشعر القصيدة.

فنحن هنا، ولأول مرة، أمام رأيين صريحين واضحين، فالمطبوع في رأي الجاحظ، هو الشعر الذي يقال فورا، وفي وقته، وهو هنا شعر الرجز بالتحديد، أو الشعر الذي يقترب في إنشاده من شعر الرجز. فإذا علمنا أن أهم صفات الرجز هي السرعة والإقتراب في لغته ـ حسبما حدد الجاحظ مجالات استعماله ـ من لغة الحديث العادي، بحيث ينطق دون تعثر أو إيقاع متميز يعطي المنشد فيه النشيد حقه من النبر والارتكاز، أدركنا كم يتداخل هذا الشعر المطبوع ـ في رأي الجاحظ ـ مع شعر الرجز، على الرغم من أنه يأتي في أوزان معروفة بتمايزها وخصوصيتها الإيقاعية.

وقد كشف هذا الرأي عن نفسه عندما ضرب مثلا برؤبة، فأعطى قوله صفة الشعر، على الرغم من أن شعر رؤبة كله رجز.

---

(٣٦) الجاحظ، *البيان والتبيين*، جـ٣، ص٢٨.

(٣٧) الجاحظ، *البيان والتبيين*، جـ٢، ص١٣.

ثم يأتي الجاحظ ليقدم تصورا تاما عن النوعين، فيقول "والدليل على أن البديهة مقصور عليها (أي على العرب)، وأن الارتجال والاقتضاب خاص فيها، وما الفرق بين أشعارهم وبين الكلام الذي تسميه الروم والفرس شعرا."(٣٨)

وعندما جاء ابن قتيبة (ت٢٧٦)، الذي كان يساير الجاحظ في أحكامه، قال: "المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأدرك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لن يتلعثم ولم يتزحر."(٣٩)

وقد استشهد على ذلك بوصف الحسين بن مطير المطر في وهلته، عندما طلب الأمير منه ذلك.(٤٠) ثم علق عليه قائلا: "وهذا الشعر مع إسراعه فيه كما ترى كثير الوشي لطيف المعنى." واستشهد أيضا بحداء الشماخ بالرجز.(٤١). ثم قال: "النابغة الجعدي، وكان العلماء يقولون في شعره: خمار بواف، وطرف بآلاف، يريدون أن في شعره، تفاوتا، فبعضه جد مبرر، وبعضه ساقط."(٤٢)

ويقول الباقلاني، في مساواة الطبع بالارتجال: "منهم من يعرف بالبديهة وحدة الخاطر، ونفاذ الطبع، وسرعة النظم، يرتجل القول ارتجالا، ويطبعه عفوا صفوا."(٤٣)

وقال ابن جني نقلا عن الأصمعي: "الشاعر المطبوع الذي يرمي بالكلام على عواهنه: جيده على رديئه."(٤٤) وعلى الرغم من أن ابن جني أدرك هذه الطريقة المتبعة عند الشعراء العرب، فإنه ظل يدور حول ماراج عن التنقيح والتحكيك

---

(٣٨) الجاحظ، *البيان والتبيين*، جـ١، ص ص ٣٨٤ ـ ٣٨٥.

(٣٩) أبومحمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، *الشعر والشعراء*، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٧م)، جـ١، ص٩٠.

(٤٠) ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، جـ١، ص ص ٩٠ ـ ٩١.

(٤١) ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، جـ١، ص ٩٢.

(٤٢) ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، جـ١، ص٢٩١.

(٤٣) أبوبكر محمد بن الطيب الباقلاني، *إعجاز القرآن*، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٤م)، ص ص ١٨٦ ـ ١٨٧.

(٤٤) أبوالفتح عثمان بن جني، *الخصائص*، تحقيق محمد علي النجار، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٢م (بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر، ١٣٨٦هـ)، جـ٣، ص٢٨٢.

مستشهدا بما قيل عن فعل مروان بن أبي حفصة، ولم يقتنع بقوله: "كان القوم لا يترسلون في عمل أشعارهم ترسل المولودين، ولا يتأنون فيه، ولا يتلومون على حوكه وعمله، وإنما قلن أكثره ارتجالا." (٤٥) فالقليلون عنده، هم الذين يعاودون النظر فيه، كما قال بذلك من سبقه.

وقد رأينا من قبل كيف أن المرزوقي يعد هذه الطريقة من الطرق المشهورة حين تحدث عن ارتجال تسعين بيتا أو مايزيد.

وفي ضوء هذا التقديم، فإن المرء لايجد بدا من الجمع بين الإلهام كما عرفناه أولا والارتجال، ذلك أن النقاد العرب القدامى جعلوا شعراء الارتجال من الكثرة بحيث يدرك، المرء أنهم الفئة الغالبة، بل صرح بعضهم بذلك على غرار ماذكر ابن جني: "كان أكثره ارتجالا." وليس من سبيل إلى افتراض أن شعراء الإلهام هم وحدهم الذين: "تنزل عليهم الشياطين،" فمقياس النقد العربي القديم لايفرق بين شعر امرئ القيس وشعر الحطيئة، أو بين شعر جرير وشعر الفرزدق إلا بالإنشاد.

وإن فهم الجاحظ وسواه، لهو الفهم الحقيقي الذي جعل شعر العرب ارتجالا كالإلهام، بحيث تكون الحدود الفاصلة بين النوعين غير ثابتة، ولابد أن النقاد العرب استنتجوا هذا من إصرار الشعراء العرب أنفسهم على اعتبار إنشائهم القصيدة: "قولا" أو "نطقا،" سواء في حالة الإلهام أم في حالة الارتجال، كما يتبين لنا، حتى إنهم أغفلوا في الواقع الإلهام إغفالا، وأدخلوه في باب الارتجال، وجعلوا شياطين الشعراء غير مقتصرين على موقف معين، كما حاولنا نحن أن نفعله هنا فيما مضى من صفحات، واقتصرت تصنيفاتهم على المعاودة من عدمها فقط. وما تقسيمنا الأول إلا تطبيق للرؤية العلمية المعاصرة، وإلا فإن شعر العرب القديم كله، شعر "طبع" أي: شعر ارتجال؛ إنه كالإلهام، وليس إلهاما، إنه شعر يجمع بين الدهشة والحضور. وما ضرب القدماء الأمثلة بالجعدي أو غيره، إلا فصل وظيفي فقط، يفصل الإبداع عن المعاودة، ولا يعني قول الباقلاني: "ومنهم من يعرف...،" أن هؤلاء يشكلون فئة خاصة، وإنما هو للتعريف بهؤلاء في مقابل أولئك الذين يُجرون المعاودة بعد ذلك، إذ كل هؤلاء وأولئك يَسيرون على سنة واحدة، وطريقة متبعة، هي الطبع، أي الارتجال.

---

(٤٥) ابن جني، *الخصائص*، جـ١، ص٢٨٢.

خصائص الشعر المرتجل (المطبوع)

وإذن، فإن من أهم خصائص الشعر المرتجل، الذي سموه كثيرا بشعر: "الطبع" أو بالشعر "المطبوع،" أو الذي قال عنه الجاحظ: "كأنه إلهام،" هي:

١ ـ التعبير الجياش السريع عما في النفس.
٢ ـ عدم التدقيق في الصور والتراكيب.
٣ ـ السرعة في الإنشاد.
٤ ـ تتخلله بعض الصور غير المقصودة، وله موسيقى وانسجام يلونان الإيقاع.
٥ ـ نشر الشعر وذيوعه دون تحوير أو تبديل أو نقص أو زيادة.

ويمكن القياس على هذا حتى يمكن عد من صرح بقول الشعر سريعا من شعراء الارتجال مثلما زعم ابن الدمينة: "فقصرك في كل يوم قصيدة،" أو مثلما افتخر جرير: "في ليلة إذا حدوت قصيدة. . .،" ومثلما قال ابن مقبل:

إنِّي لأرسل البيوت عوجا فتأتي   الرواة بها قد أقامتها (٤٦)

وبعد، فليس من العسير علينا، إذا قبلنا أن يكون ذلك في شعر الرجز، وسلمنا، فرضا، بأن هذا كائن في شعر النابغة الجعدي أو أبيات الحسين بن مطير، أو في نونية الكميت الذي اتهم شعره بأنه خطب، (٤٧) والذي يحكي المرزباني أنه: "افتتح قصيدته التي أولها:

ألاَ حُيِّت عَنَّا يَا مَدينَا

ثم أقام برهة لا يدري بماذا يعجز هذا الَصدر، إلَى أن دخل حماما وسمع إنسانا داخله، فسلم على آخر فيه، فأنكر ذلك عليه، فانتصر بعض الحاضرين له، فقال:

---

(٤٦) أبوالعباس أحمد بن يحيى ثعلب، *مجالس ثعلب*، تحقيق عبدالسلام هارون (القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٩م)، جـ٢، ص٤٨١. وقال القاسم بن جندب الفزاري، وكان عالما، لابن ميادة: "والله لو أصلحت شعرك، لذكرت به، فإني لأراه كثير السّقط، قال له ابن ميادة: يابن جُندب، إنما أشعر كنبل في جفيرك، ترمي به الغرض، فطالع، وواقع، وعاصد، وقاصد". الأصفهاني، الأغاني، جـ٢، ص٢٣٥. العاصد: الملتوي الذي لايصيب الهدف. الجفير: كنانة السهام.

(٤٧) أبوعبدالله محمد بن عمران المرزباني، *الموشح*، شرح محيى الدين الخطيب، ط٢ (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٣٨٥هـ)، ص١٨٧.

"وهل بأس بقول المسلمين" فاهتبلها الكميت، فقال:

فَهَلْ بأسٌ بِقَوْلِ مُسَلِّمينَا(٤٨)

فمن البديهي أن نقبله في معلقة الحارث بن حلزة، التي قال عنها أبوعمرو الشيباني: "لو قالها في حول لم يلم."(٤٩) فنقبله في قصيدة ذي الرمة، الذي تحدث عن تجويده شعره، والذي يروي عنه المرزباني أنه قدم: على بلال بن أبي بردة، فجعل يتردد إليه، وأراد أن يبتدئ قصيدة فيه، فعي، فقالت له عجوز مر بها، وكان جميلا، قد طال ترددك، أفإلى زوجة سعدت بها، أم إلى خصومة شقيت بها، فقال لادايته: جاء والله ما أريد!، ثم قال:

تَقُولُ عَجُوزٌ مَدْرَجِي مُتَرَوِّحاً عَلَى بَابِهَا مِنْ عِنْدِ أهْلِيَ غَادِيَا
إلَى زَوْجَةٍ بِالمِصْرِ أَمْ لِخُصُومَةٍ أرَاكَ لَهَا بِالْبَصْرَةِ العَامَ ثَاوِيَا

ثم مر في القصيدة.(٥٠)

وتعبير المرزباني بأن ذا الرمة: "مر في القصيدة،" تعبير مساو للتعبيرات التي تتكرر في مثل هذه المواضع، مثل قول العجاج الآنف الذكر: "انثالت على قوافيها انثيالا." وقصيدة ذي الرمة هذه، تبلغ ٥٩ بيتا.(٥١)

وعليه، فإن المقياس النقدي في التمييز بين الشعراء، هو، أولا: التأمل والتوقف في الإنشاد، أي التباطؤ فيه، والنابع من حركة الأداء، وذلك من خلال الدورات الإيقاعية، أي الحركة الداخلية للقصيدة،(٥٢) ثم ما تعكسه قدرات الشاعر الفنية على تركيب القصيدة وجوها.

---

(٤٨) ابن جني، *الخصائص*، جـ١، ص ص ٣٢٧ ـ ٣٢٨.

(٤٩) أبوزكريا الخطيب التبريزي، شرح *القصائد العشر*، تحقيق فخرالدين قباوة، ط٤ (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م)، ص٣٧٠.

(٥٠) المرزباني، *الموشح*، ص ١٦٨.

(٥١) *ديوان ذي الرمة*، تحقيق عبدالقدوس أبوصالح (بيروت: مؤسسة الإيمان، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م)، جـ٢، ص ص ١٣٠٠ ـ ١٣٣٥.

(٥٢) محمد العياشي، *نظرية إيقاع الشعر العربي* (تونس: المطبعة العصرية، ١٩٧٦م)، ص ص ٢١١ ـ ٢١٦.

وإذن، فالشعر: "مطبوعا" أو "مرتجلا،" لابد أن يكون إما إلهاما، وإما كالإلهام على حد تعبير الجاحظ. أي أن قول أية قصيدة، لا يحتمل متسعا من الوقت، إذ غالبا ما يكون شعر الإلهام في أثناء إحدى الليالي؛ أما شعر الارتجال فهو انفعال وتفاعل بالحدث والموضوع.

وبعد هذا، فعلينا ألا نغالي في تقدير رأي الأصمعي حول من أسماهم بـ"عبيد الشعر،" ذلك أن الأصمعي "كان يخالف في ذلك جميع الرواة والشعراء."(٥٣)

وللتأكيد على اتساع مصطلح الأصمعي أن من جاء بعد ذلك أضاف النابغة، وطفيلا الغنوي، والنمر بن تولب ثم تعدوهم إلى الأعشى، فالخنساء، فأبي صخر الهذلي، وأبي المثلم الهذلي. وبهذا أصبح المعيار مرنا جدا، يعتمد على الذوق والخبرة الشخصيين، أو ربما الاستناد إلى تصريح الشاعر بما كان يبذله من جهد في معاودة الشعر بالنظر والتوجيه، وبالإمكان الآن توسيع الدائرة لتضم النوعين: الإلهام والارتجال، وأن نضيف إلى تلك القصائد المبدعة، قصيدة كقصيدة أبي ذؤيب العينية، وقصيدة أخرى كقصيدة أبي صخر الدالية، التي يقول فيها:

إنِّي بَدْهَمَاءَ عَزَّمَا أَجِدُ ... عَاوَدَنِي مِنْ حِبَابِهَا الزُّؤَدُ(٥٤)

وفي المقابل، يمكن عد قصيدة القائل:

وَقَافِيَةٍ حَذَّاءَ سَهْلٍ رَوِيُّهَا ... كَسَرْدِ الصَّنَاعِ لَيْسَ فِيهَا تَوَاتُرُ(٥٥)

فهذا، وإن افتخر أن قصيدته: "كسرد الصناع،" مما يشعر بأنها روجعت بدقة وإحكام كما يحكم الصانع خرزة جلد النعل وغيره، فهو فخر بالجودة، مثلما افتخر غيره؛ أما القصيدة، فهي من شعر الارتجال، فطابعها السرعة كما قال هو "سهل رويها" بل حتى قوله: "كسرد الصناع،" الذي قد يفهم منه أنها قصيدة محكمة، يعني السرعة: "أي ليس فيها توقف ولا فتور،" كما شرح ذلك ابن منظور.

ووفق هذا التنظير، فإن الارتجال (الطبع) يجمع كل شعر العرب القدماء وشعرائهم، وإن التفاوت بينهم إنما يكون بعد ذلك، إما في الشخصية، وإما في المعاودة.

---

(٥٣) الجاحظ، *البيان والتبيين*، جـ٢، ص ص ١٢ ـ ١٣.

(٥٤) أبوسعيد الحسن بن الحسين السكري، شرح *أشعار الهذليين*، تحقيق عبدالستار أحمد فراج (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٥٠م)، جـ١، ص ص ٢٥٤ ـ ٢٦١.

(٥٥) أبوالفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، *لسان العرب* (بيروت: دار صادر، ١٩٦٨م)، ص ص ٥٥٢، ٥٥٦.

قول الشعر ونطقه

علينا أن نلاحظ ملاحظة بينة، بنية ذلك التركيز على تداول الشعراء عبارة: "القول" أو "النطق،" في تمثيل ما يتحدثون عن إيصاله شعرا، فهي تمس موضوعنا مسا، وتفيدنا جدا في التعرف على طبيعة التلقي والإيصال. فعندما يقول امرؤ القيس : "قلت،" فيتابعه الشعراء على ذلك الاستخدام، أو هو نفسه تابع لمن سبقه، فإنما يربط ربطا وثيقا بينه وبين الحلم.

وهذا يعني أننا أمام خلق شعري شفوي، يعتمد على الكلمة المسموعة، المترددة بين الشاعر وذاته، وهذا هو ما عناه حسان في قوله السابق "يعجز عن أمثالها أن يقولها."

نجد هذا في قول زهير، في قصيدته الكافية التي زعم الأصمعي: "أن ليس للعرب قصيدة كافية أجود من هذه":

لَيَأتينّكَ منّي منطقٌ قَذَعٌ   بَاقٍ كَمَا دَنَّسَ القُبْطِيَّةَ الوَدَكُ(٥٦)

والغريب من أمر هذه الكافية أنها متطابقة تطابقا تاماً مع أسلوبه في قول الشعر، وهي مع ذلك قصيدة قيلت انفعالا وغضبا، كما ينبئ عن ذلك موضوعها. وهو ما يتفق مع قوله في قصيدة هجائية أخرى، مع أن فيها ٣١ من الأبيات النمطية لغة وتراكيب:

لأُورِدُكُم قَوَافي مُحْكَمَات   بمرِّ القَوْل آنيةٌ ملاءَ(٥٧)

فالقولَ، مصدراً أو فعلا، هو النبعٌ الذي يصدر عنه الشاعر، أو هو القبس الذي يشتعل بين يديه، في تهويماته الشعرية. ويقول في مدح هرم بن سنان:

دعْ ذَا وعَدِّ القَوْلَ في هَرِمٍ   خيرِ الكهولِ وسيِّدِ الحَضْرِ(٥٨)

وعلى هذا النحو قالت الخنساء:

وَقَافِيَةٍ مِثْلُ حَدِّ السِّنَا   نِ تَبْقَى وَيَهْلِكُ مَنْ قَالَهَا
تَقُدُّ الذّؤابَةَ مِنْ يَذْبُلَ   أَبَتْ أَنْ تُفَارِقَ أَوعَالَهَا
نَطَقْتَ ابْنُ عَمْرِو فَسَهَّلْتَهَا   وَلَمْ يَنْطِقُ النَّاسُ أَمْثَالَهَا(٥٩)

---

(٥٦) شرح شعر زهير بن *أبي سلمى*، تحقيق فخرالدين قباوة، ط١ (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م)، ص١٣٧.

(٥٧) شرح شعر زهير، ص٦٩.

(٥٨) شرح شعر زهير، ص٧٧.

(٥٩) شرح ديوان الخنساء (بيروت: دار التراث، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م)، ص٧٥؛ وانظر: السيد محمد مرتضى الزبيدي، *تاج العروس*، ط١ (القاهرة: المطبعة الخيرية، ١٣٠٦هـ)، «قفو». سهلتها: جئت بها سهلة، ص٤٧٥.

وهنا تعبيران: "من قالها" و"نطقت ابن عمرو." ومن الملاحظ أن البيت الثالث هو عين بيت حسان: "يراها الذي لا ينطق الشعر... ويعجز عن أمثالها من يقولها؛" فالتعبيران" "قال" و"نطق،" يدلان على أن الشاعر يستجيب في ذلك إلى حالته النفسية والفكرية، ومع أن الشاعر يعبر عن حالته تلك بالشعر، أي باللغة، فإنه، وهو خاضع لاستلهاماته، مدرك أن عليه أن يُحكم بناءه، وأن يأتي به تعبيرا فنيا جميلا، ولهذا افتخر كل من استشهدنا بهم بأنهم يقولون شعرا مبدعا، وهو الافتخار نفسه الذي نجده في قول الخنساء: "تقد الذؤابة من يذبل...." وعلى الرغم مما يكشفه هذا العمل من معاناة وسهر، فإن الإلحاح الداخلي في الإتيان بما هو مقبول عنده، حسب معاييره الخاصة، يتآزر نتيجة الخبرة والدربة والذكاء، تآزر كليا مع الحالة الشعورية، مما يتمخض عنه شعر رائع وجميل.

إن هذا هو دأب هؤلاء الشعراء، وهذه هي طريقتهم، وفي هذا المعنى يقول حسان:

قَدْ حَانَ قَولُ قَصِيدَةَ مَشْهُورَةً   شَنْعَاءَ أَرْصُدُهَا لِقَوْمٍ رُضَّعِ
يَغْلِي بِهَا صَدرِي وَأُحْسِنُ حَوْكَهَا   وَأَخَالُهَا سَتُقَالُ إِنْ لَمْ تُقْطَعِ(٦٠)

فهذه القصيدة ـ وهي قصيدة هجاء مشهورة ـ وليست كأية قصيدة في الهجاء ـ جاءت قولا: "قول قصيدة،" وهي أيضا مما كان نتيجة استثارة لأمر ما: "يغلي بها صدري،" ويندمج الشعور بالتركيز المستمد من ماضي التجربة، لتصاغ قصيدة يرضى عنها الشاعر كل الرضى: "أحسن حوكها."

فالذهول في الشعر، هو السهر عليه والتركيز فيه، وكما قالت الخنساء، جامعة بين القول والنطق في معنى واحد، قال بدر بن عامر:

---

(٦٠) *ديوان حسان*، جـ١، ص٢٦٣. الرضع: اللؤماء.

وَلَقَدْ نَطَقْتُ قَوَافِيًا أَنْسِيَةً   وَلَقَدْ نطَقْتُ قَوَافِيَ التَّجْنِينِ(٦١)

والتجنين: هو الغريب الوحشي مما يقوله الجن، فهو قال: "قوافي،" مثله مثل غيره: "نطقت،" وهذه القوافي بعضها سهل، وبعضها عويص غريب، وهي في كلتا الحالتين واحدة، وتخضع لزمن الانبثاق الشعري: "نطقت،" بحيث لا تتجاوز ذلك الزمن المحدود.

وبعد كل هذه البراهين الثابتة على توجه الشعراء في طريقتهم في قول الشعر وصياغته، فإنه لما يضاعف توطيد معرفتنا بهذه الطريقة والصياغة، أن نجد الشعراء، وقد جاشت نفوسهم، وغلت أفئدتهم بالموضوع الذي يشغلهم، يعيشونه بكل جوارحهم وخلجاتهم، فيظلون غير مستقرين، ومتحفزين قلقين، ليس لهم هاجس يسيطر عليهم إلا إيصال ما يدور في داخلهم من عواطف وتفاعلات، يسيرها التفكير الذي يساعد على تنظيم الجيشان الشعري، والذي استُمد عبر تجارب شخصية وجمعية ترسبت في اللاشعور منذ الوهلات الأولى التي تفتحت فيها عين الشاعر على الشعر، وتطلعت نفسه إلى واقعه، فأصبح حلما ثم تحول إلى حقيقة، فراح ينميه ويستعد له كل الاستعداد.

الفخر يقول الشعر في أزمة الإبداع (الإلهام والارتجال)

فخر حميد بن ثور الهلالي

ونجد في تعبير حميد بن ثور الهلالي تصويرا دقيقا للطريقة التي يلتقي فيها الإلهام بالإيصال بالقول عند الشاعر العربي القديم، إذ يبين أن الوحي الشعري يهبط عليه في الخلاء، فيقول الشعر الذي يطرب السمع ويؤنس القلب حتى تتناقله الأفواه، ويحيا به الساهرون، يقول:

---

(٦١) أبوسعيد الحسن بن الحسين بن عبدالله السكري، شرح *أشعار الهذليين*، جـ١، ص ص ٤١٩-٤٢٠. وفي غزارة الشعر والقدرة عليه، يقول مزرد:

فعّد قريض الشعر إن أنت مغرزا   فإن قريض الشعر ما شاء قائل

ابن الأنباري، شرح *المفضليات*، ص ١٨٠.

لأَعْتَرِضَنْ بِالسَّهْلِ ثُمَّ لأَحَدُرَنْ　　قَصَائِدَ فِيهَا لِلْمَعَاذِيرِ زَاجِرُ
قَصَائِدَ تَسْتَحْلِي الرُّوَاةُ نَشِيدَهَا　　وَيَلْهُو بِهَا مِنْ لاَعِبِ الحَيِّ سَامِرُ(٦٢)

فخر حسان بن ثابت

وليس هذا الوضع قاصرا على حميد، وأنما نجد حسان بن ثابت يقول كذلك:

وقافيةٍ عَجَّتْ بِلَيْلٍ رَزِينَةَ　　تَلَقَّيْتُ مِنْ جَوِّ السَّمَاءِ نُزُولَهَا
يَرَاهَا الَّذِي لاَ يَنْطِقُ الشِّعْرَ عِنْدَهُ　　وَيَعْجَزُ عَنْ أَمْثَالِهَا أنْ يَقُولَهَا(٦٣)

فهذه القصيدة التي من أبرز صفاتها: "رزينة، " وهي كلمة تحتمل كل معاني الجودة والإحكام والانتقاء والتأثير، جاءت ليلا، وفي قوله: "عجت، " تصوير تام لحالة التلقي، حتى إن حسانا يتصور أن ذلك شيء من إلهام السماء. وفي هذه العبارة تتصارع الانفعالات الداخلية والأجواء الخارجية في حدة شديدة، تمثل لنا ذلك الجو المحموم الذي مر به حسان، والذي يمر به أغلب الشعراء. ولم يحدد قصيدة بعينها، بل جعل افتخاره يشمل مجموعة من القصائد أي رب قصيدة "قافية."

فخر ابن الدمينة

وليس غريبا بعد أن يقول الشاعر القديم قصيدة في ليلة واحدة، وقد تعددت الشواهد على ذلك، حتى إن ابن الدمينة، يفخر بأنه يقول في كل يوم قصيدة، فترحل بها المطايا يوميا، مثلما يقول:

---

(٦٢) *ديوان حميد بن ثور الهلالي*، تحقيق عبدالعزيز اليمني (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٧١هـ/ ١٩٥١م)، ص٨٩. أعترض: أتعرض وأتصدى. الشهل: المنحدر. المعاذير: جمع معذار، وهو كثير العذر.

(٦٣) *ديوان حسان*، جـ١، ص٢٩٣.

فَقَصْرُكَ فِي كَلِّ يَوْمٍ قَصِيدَةَ   تَخُبُّ بِهَا خُوصُ المَطِّي النَّزَائِعُ (٦٤)

فخر جرير

ويوضح قول جرير الشعر في وقت قصير، افتخاره بأنه إذا صاح في إثر القوافي: "حدوت قصيدة،" على معنى الحداء بالناقة، بلغت بسرعة فائقة جدا لا تتجاوز الليلتين، عمانَ وطيّء الأجبال (أي بلاد طيّء: أجا وسلمى)، مما يدل على أنه قالها قبل هاتين الليلتين بليلة واحدة، وهو، ما يتفق كل الاتفاق مع طبيعة قول الشعر عندهم، يقول:

رَفَعَ المَطِيُّ بِمَا وَسَمْتُ مُجَاشِعاً   وَالزَّنْبَرِيُّ يَعُومُ ذُو الأجْلاَلِ
فِي لَيْلَتَيْنِ إذَا حَدَوْتُ قَصِيدَةً   بَلَغَتْ عُمَانَ وَطَيِّء الأجَبالِ(٦٥)

الإضافات اللاحقة

إضافة الفرزدق ٧ أبيات على فائيته

رأينا من خلال الشواهد المتعددة أن الشعراء في بيئاتهم المختلفة، وفي عصورهم المتتابعة (العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي، والعصر الأموي، وربما امتد بعد ذلك)، كانوا يدورون حول فكرة واحدة؛ وهي أنهم يقولون الشعر دفعة واحدة استلهاما من الجن والشياطين، أي من إبداعاتهم التي يسخرون لها كل طاقاتهم

---

(٦٤) ديوان *ابن الدمينة*، صنعة ثعلب، تحقيق أحمد راتب النفاخ (القاهرة: مطبعة المدني، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٩م)، ص٨٧. قصرك: حسبك. خوص المطي: الخوصاء الضامرة. النزائع: التي تنزع من بلد إلى آخر.

(٦٥) ديوان جرير، شرح محمد إسماعيل الصاوي (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٧٦م)، ص١٦. الزنبري: السفن العظام. ذوالأجلال: يعني الشراع.

الفنية. وبهذا نكون قد كونا فكرة عامة عن طريقة قول الشعر العربي القديم كما وصفها لنا شعراؤه. ولعلنا بعد ذلك نعود لنتوقف عند قول الفرزدق في قصيدته: "عزفت بأعشاش. . . " التي بلغت ١٢٠ بيتا، والتي قال منها، كما ذكرنا سابقا، ١١٣ بيتا في جلسة واحدة، وقد لايجد المرء صعوبة في تقبل إضافة الأبيات السبعة الباقية في وقت لاحق.

إضافة جرير ٣٢ بيتاً على بائيته

وقد روي أن جريرا قال ثمانين بيتا من قصيدته الدماغة: "فغض الطرف. . . " ثم أضاف عليها ٣٢ بيتا في وقت آخر. واثنان وثلاثون بيتا عدد كبير يفوق حد المقطوعة، فكيف نفسر ذلك؟ إن التفسير المحتمل لهذا، هو أن جريرا أتم القصيدة بعد وقت يبدو أنه قصير، بعد أن عاشت في حشاشة نفسه، تعتمل فيها، وتتردد بين جوانبها، حتى وصلت إلى هذا العدد، فكما أتم الفرزدق السبعة أبيات لاحقا، أتم جرير بائيته لاحقا أيضا.

وفي التراث العربي أمثلة أخرى، تظهر كيف كان الشاعر المقتدر يقول قصيدته تحت تأثير معين، ثم يعرض له ما يعرض، فيدعها، وينصرف عنها، بل ينشغل بغيرها، حتى يبدو وكأنه قد نساها. ولكن الملاحظ، كما في حالة جرير، أن إتمام القصيدة يظل هاجسه الملحاح، وشغله الشاغل الذي لا يفتر أو يتراخى. حقا لقد قيل ما يمكن أن نطلق عليها العمود الفقري للقصيدة، وهو في حالة جرير ثمانون بيتا، ولكن البناء لم يتم بعد والهيئة لم تكتمل كل الاكتمال. ففي حس الشاعر صدى يتردد، ونداء يتكرر، وصوت يلح عليه: أن أنجز هذا العمل! قد تطول المدة، أو قد تقصر، ولكن الشاعر الذي تلبس شيطانه به، كما شهدنا، يظل متلبسا هو نفسه بجو القصيدة وأصدائها، إنها الحلم الذي لم يكتمل بعد.

إضافة جرير أبيات على يائيته

ولعلنا نتساءل بعد، لاسيما فيما يخص جريرا، الذي عرف عنه الاندفاع في قول الشعر والاسترسال فيه، هل كانت المدة محدودة كما نفترض هنا، أم أنها طالت حتى تعدت الزمن المعهود في مثل هذه الأوضاع؟ فمن البديهي أن يقبل المرء

ذلك الافتراض فيما يخص يائيته؛ أما فيما يتعلق بما روى من أن جريرا قال ثلاثة وخمسين بيتا من قصيدته التي مطلعها:

أَلاَ حَيِّ رَهْبَي ثُمَّ حَيِّ المَطالِيَا فَقَدْ كَانَ مَأْنُوساً فَأَصْبَحَ خَالِياَ

ثم أضاف إليها الخمسة الأبيات الأخيرة التي تبدأ بقوله:

أَبِالمَوْتِ خَشَّتْنِي قُيُونُ مَجَاشِعٍ وَمَازِلْتُ مَجْنِيًّا عَلَيَّ وَجَانِيَا(٦٦)

وذلك بعد مرور عشرين سنة على قول الأبيات الأولى.

حتى لو ثبت ذلك، وهو أمر مشكوك فيه، فإن فتور العاطفة، وتقدم السن، وتبدل الأحوال، سيجعل من تلك الإضافة عديمة الجدوى باعتبارها شعرا على شاكلة العطاء الأول. وإن نظرة فاحصة في هذه اليائية لتبطل هذا الادعاء، ومن المؤكد أنها قيلت هجاء وأنها أقرب إلى أن تكون قولا واحدا.

إضافة ذي الرمة على بائيته

فمن هذه الأمثلة المتعددة ما رواه ابن جني عن ذي الرمة من أنه قال: "بيضاء في نعج صفراء في برج." أجبل حولا لايدري ما يقول، إلى أن مرت به صينية فضة قد أشربت ذهبا، فقال:

كأنَّها فِضَّةٌ قَدْ مَسَّهَا ذَهَبُ (٦٧)

فذو الرمة قال من قصيدته البائية الشهيرة ١٩ بيتا.

ثم إنه لما وصل إلى هذا الشطر، أعاقه الإبداع، فتوقف عن التلقي، ولكنه لم يتوقف عن التوتر، ولا الإحساس بالصدمة التي كبحت جماحه، فلما رأى منظر الصينية الفضية المذهبة، التقط خياله المتيقظ الصورة، فأتم البيت.

وربما نقلنا هذا إلى ما رواه أبوالفرج من أن حمادا قال عن بائية ذي الرمة هذه:

ما بالك عينك منها الدمع ينسكب

"هذه القصيدة، هي التي قتلته، فمات بعدها، كان يزيد فيها منذ قالها حتى توفي."(٦٨)

---

(٦٦) *ديوان جرير*، ص ص ٦٠١-٦٠٦. رهبي: موضع. المطالى: جمع مطلاة، وهو ما انحنى من الأرض واتسع.

(٦٧) أبوالفتح عثمان بن جني، *الخصائص*، تحقيق محمد علي النجار، ط٢ (بيروت: مطبعة دار الهدى، ١٣٨٦هـ)، جـ١، ص ص ٣٢٧-٣٢٨.

(٦٨) الأصفهاني، *الأغاني*، جـ١٧، ص ص ٣٢٤-٣٢٥.

ولكن القصيدة تعكس أحد معايير ذي الرمة الثلاثة في العمل الشعري:

١ ـ المطاوعة
٢ ـ الإجهاد
٣ ـ الجنون.(٦٩)

وحسبما مر بنا في توقفه عن تتمة بيته: "بيضاء في نعج. . . ، " فإنه كان يعيش مرحلة "الجنون، " حسب وصفه، وهي مرحلة معايشة الموضوع والتركيز فيه، وهي فيما يخص ذا الرمة كانت مرحلة طويلة وشاقة، وذلك لأن الموضوع كان هو همه، وهو قضيته، إنه حب مية، ولهذا قال جرير عنها: "إن شيطانه كان لها فيها ناصحا. "(٧٠)

ونحن هنا بين أمرين، إما أن نقبل أن البائية من النوع الأول، وبهذا تكون قد جاءت تحت تأثير الإلهام، فأنجزت في مدة يسيرة، وزاد عليها ذو الرمة بعض الزيادة، وإما أن نقبل أنها جاءت متفرقة، وهنا ندخل في تأويل آخر يجعل من الشعر صناعة لا فنا مما يفقده الجذوة والتدفق والحيوية، وهو أمر لا يوجد دليل عليه فيها.

إن ما رأيناه في جميع تلك الحالات، هو أن الشعراء يداخلون بين لحظات الإبداع والتأمل، فهم يتوجهون إلى العمل الشعري استجابة للمؤثر الجديد الطارئ عليهم، وهم في الوقت نفسه يستغلون ما استوعبوه في لاشعورهم، وفي ذاكرتهم، ويوظفون خيالهم وذكاءهم لإبراز قصيدة هاتيك صفاتها، ولذلك كانوا يتقمصون رؤى الجن والشياطين في لحظات الإبداع ـ كما عرفنا ـ لأن هذا الإبداع غير متصور إلا بهذا الإسقاط.

إذن، فما يمكن فهمه من الشعر القديم، هو أن الشاعر يقول القصيدة على أنها إنجاز قد تم في تلك اللحظات، فإذا ما اضطر إلى التخلي عنه، أو التوقف عنده، ظل يكابد، ويتمزق ذاتيا، حتى يتحقق له ما بدأ به. وهو في كل ذلك مهتد بالإيقاع والتركيب اللذين تأسسا أول مرة، وتكون الزيادة، في العادة، في حدود ضيقة.

---

(٦٩) الأصفهاني، *الأغاني*، جـ١٧، ص٣٤٢.

(٧٠) ويدل على صحة ما نذهب إليه قول القصيدة قبل هذا التاريخ، أن ذا الرمة (ت١١٧هـ) أنشد أمام عبدالملك بن مروان القصيدة كاملة: المظفر العلوي، *نظرة الإغريض في نصرة القريض*، تحقيق نهى عارف الحسن (دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٦م)، ص٤٠١.

إن السؤال الذي شغل علماء النفس والجمال حول طبيعة الإبداع في العمل الشعري، هو - فيما يخص الشاعر العربي القديم - تواشح بين العصاب والفكر، فكلما بلغ الشاعر درجة عالية من رهافة الحس ورقة المشاعر، وتحققت عنده ثروة ضخمة من التعبيرات الموروثة، والأفكار الثابتة، وحصل على إدراك عميق للغة، تمكن من السيطرة على إنتاجه الشعري، وسهل عليه النسج على منوال سابق ضمن الأطر المحددة في الموروث التقليدي الذي حافظ عليه الشعر، فيما يعرف بعمود الشعر أو بطريقة العرب المألوفة ومذهبهم المتبع، حتى يصل إلى هذه العبقرية التي خلدها المأثور الشعري القديم.

المعاودة (الروّية/ الصنعة؛ الشعر المصنوع)

الترديد

لاشك بعد هذا، أن القصيدة التي قُدّت مثالا من أنغام الفن، حافظت على هيئتها وتشكيلها وتركيبها إلى حد كبير بعد إنجازاتها الأولى، ويفترض بعد ذلك أن تُلازم ذاكرة الشاعر، وهويهم بنقلها إلى الآخرين، فيكررها فرحا وابتهاجا بها، فيتحرك هذه المرة، ليلتمس بعض مآخذ فيها على نفسه، أو ليساير الإيقاع واللغة، فيضيف شيئا، ويحذف بعض الشيء، وهذه هي المرحلة التالية.

فبعد أن تنجز القصيدة على ذلك الوصف الذي وصفها به الشعراء، تبقى حية في ذهن الشاعر، يعايشها، ويرددها بينه وبين نفسه، حتى يرضى عنها كل الرضى، وقد عمد بعض الشعراء العرب إلى التغني بالقصيدة بعد الفراغ منها، أو في أثنائها، حتى تستقيم لهم الموسيقى واللغة، وهذا هو ما أوصى به حسان غيره من الشعراء، وهو الذي كان يفتخر بالسهر والمعاناة في خلق القصيدة. فقال:

ولنا أن نلاحظ في هذه الأبيات عبارات متداولة عرضت لنا كثيرا أهمها: "يقول": وهي العبارة التي اتفق عليها كل الشعراء، أي إن هذا القول

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ إنَّ الغِنَاءَ لِهـذَا الشّعْرِ مِضْمَارُ
يَمِيزُ مُكْفَأَهُ عَنْهُ وَيَعْزِلُهُ كَمَاَ تَمِيزُ خَبِيثَ الفِضَّةِ النَّارُ(٧١)

---

(٧١) *ديوان حسان*، جـ١، ص٤٢٠.

ونجد هنا كل خصائص القول الشعري التي مرت بنا، ومنها العيوب التي ينبغي على الشاعر أن يحذرها قبل نشر شعره، ولهذا فهو بعد أن يقولها، يعود فيتخير منها ما هو أصلح للنشر، وأبقى على أفواه الرواة، حتى ليقول النابغة الشيباني، مثلما قال حسان بن ثابت قبله:

وَحَوكُ الشِّعْرِ مَا أَنْشَدْتَ مِنْهُ   يُزَايِلُ بَيْنَ مُكْفَئِهِ الغِنَاءُ
فَيَنْفِي سَيِيءَ الإكْفَاءِ عَنْهُ   كَمَا يُنْفَى عَنِ الحَدَبِ الغُثَاءُ
غُثَاءُ السَّيْلِ يَضْرَحُ حَجْرَتَيْهِ   تَجَلَّلَهُ مِنَ الزَّبَدِ الجُفَاءُ
مِنَ الشُّعَرَاءِ أكْفَاءٌ فُحُولُ   وَفَرَّاثُونَ إنْ نَطَقُوا أسَاءُوا
فَهَلْ شِعْرَانِ شِعْرٌ غِنًا وَحُكْمٍ   وَشِعْرٌ لاَ تَعِيجُ بِهِ سَوَاءُ؟(٧٢)

فـ"حوك الشعر،" تم وانتهى، وإنما قد يقع الشاعر فيه بعد ذلك من غثاء جاء، لأن الشعر جاء كالسيل، وهي الصورة التي قدمها امرؤ القيس، واكتفى بأنه وعى ما أوحت به الجن، فحفظه، وجاء به مثقفا، فلعل النابغة الشيباني يفسر ذلك بأنه معاوده وتكرار؛ لأن هذا هو شعر الشعراء الأكفاء الفحول؛ أما شعر الضعفاء المتسلقين، فإنه شعر منحط رديء، لا يحرك مشاعر، ولا يهز قلوبا، أي "شعر لا تعيج به،" كما يقول.

فالترديد هو الوسيلة التي تضمن سلامة الشعر من العيوب، ولكن كل ذلك بعد أن يكون الشاعر قد قطع مرحلة بعيدة في القول الشعري. وعلى هذا النحو أوصى النابغة الشيباني، الشاعر بإعادة التركيز جديا فيما أبدعه: "أثقف الشعر مرتين،" حتى يأتي مستقيما سويا، والسبب في ذلك أن الشاعر، وهو مستسلم لذلك السيل العامر من الإيقاعات والمفردات والتراكيب والانفعالات أو التوترات، قد يجلب أبياتا تكون نشازا في العمل الشعري، أي غثاء كما قال، خاصة أن هذا العمل منسوب إلى الجن؛ لأنه شعر الفحول العباقرة، فيأتي بعضه "مثل الخبال،" وواضح أن التشبيه ذو علاقة بالجن.

---

(٧٢) *ديوان النابغة الشيباني* (القاهرة: مطبعة دار الكتب، ١٣٥١هـ/ ١٩٣٢م)، ص ص ٤٢ ـ ٤٣.
فراثون: شتامون. إن نطقوا أساؤوا: لا يقيمون أشعارهم. يضرح: يشق. تعيج به: تعبأ.

ولا غرابة بعد ذلك أن يتفق الشعراء هذا الاتفاق على معاودة النظر في العمل الشعري، وترديده بين أنفسهم، حتى ينسجم كل الانسجام مع الخلق الشعري الذي ترددت أصداؤه في نفسه، أو أحاطت به أجواؤه، كما ينسجم مع الطبيعة الفكرية والنفسية، ويتطابق مع المستوى الثقافي الذي بلغه الشاعر، حتى إن النابغة يردد هذه الوصية التي لابد أنها كانت وسيلة عامة عند الشعراء، فيقول:

ثُمَّ قُلْ لِلْمُرِيدِ حَوْكَ القَوافِي   إنَّ بَعْضَ الأَشْعَارِ مِثْلُ الخَبَالِ
أَثْقِفِ الشِّعْرَ مَرَّتَيْنِ وَأطْنِبّ   فِي صُنُوفِ التَّشْبِيبِ وَالأَمْثَالِ(٧٣)

ويبدو أن ظاهرة الترديد من الظواهر الثابتة في قول الشعر العربي القديم، حيث يتخلص الشاعر بواسطته من كثير من العيوب والمآخذ الشعرية، وحيث يصل إلى الرضى التام عن عمله. يقول الشاعر الأموى، الصلتان العبدي، في وصية للشاعر:

أَرِدْ مُحْكَمَ الشِّعْرِ إنْ قُلْتَهُ   فَإنَّ الكَلَامَ كَثِيرُ الرَّوِيِّ (٧٤)

فهو يطلب منه أن يُسمع نفسه شعره الذي بذل في إحكامه ما بذل، لأن القصيدة، وقد طالت، ربما تعرضت لبعض الهنات التي تستوجب التوقف عندها.

ويمكن بعد أن نرى فى تصوير النابغة الشيباني للشعر، وصفا دقيقا لطبيعة الشاعر العربي والشعر العربي القديم. يقول في مقارنات واضحة:

فَشِعْرِي كُلُّهُ بَيْتَانِ بَيْتٌ   أُثَقِّفُهُ وَقَافِيَةٌ شَرُودُ(٧٥)

التنخل

تلازم الاستغراق في اللحظات الإبداعية مع الوعي بالذات بكل ما يحمل من

---

(٧٣) *ديوان النابغة الشيباني*، ص ص ٦٤ ـ ٦٥.

(٧٤) أبومحمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، *الشعر والشعراء*، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة: مطبعة دار المعارف، ١٣٧٨هـ/ ١٩٦٧م)، جـ١، ص ٥٠٢.

(٧٥) *ديوان النابغة الشيباني*، ص٣٩.

معنى، ثقافة وشخصية واعتبارا، فكان أن رأينا مصطلحات فنية مثل التثقيف، والحوك، والتجويد، تتسرب على شفاه الشعراء في مرحلة التلقي، ولما انتقلنا إلى مرحلة الترديد، وجدنا أن الفكرة مستمرة يعايشها الشاعر ويتبناها رغبة في الوصول إلى الكمال، فتولد عن ذلك مصطلح "الغناء" لأيجاد معادلة ثابتة بين المقبول والمرفوض، أو بين الجيد والرديء.

ومن المصطلحات التي ترددت في الشعر، "التنخل،" وهو مصطلح لا يخرج عن المصطلحات الأخرى، ولكنه يدل على أنه نتيجة من نتائج الترديد. ولكن الهدف من الترديد، كما صرح به شعراؤه، كان التقاط الخلل الموسيقي في البناء الشعري خاصة الإكفاء. أما التنخل، فهو التهذيب والتشذيب في القصيدة نفسها، لتصبح مترابطة عضويا ومعنويا. وهو عمل أخبرنا امرؤ القيس، المعروف بـ"الذائد،" أنه كان يعمله في أثناء الحضور الشعري، وذلك على غرار ما أخبرنا عنه الشعراء الآخرون الذين يتداخل الفن بالتفكير لديهم:

أذود القوافي . . .
فلما كثرن تنقيت

فأعزل مرجانها جانبا وآخذ من درها المستجادا

وتطبيقا لمبدأ الترديد، ومبدأ التنخل، وهما من مبادئ التفوق والبروز، قال الكميت، مشيدا بقصيدته التي هذبها، وبذل في إجادتها كل طاقاته الشعرية:

مُهذبة لا كقول الهذا ء ممن يسيء ومن يعمل(٧٦)

فالشعراء المجيدون، حريصون على استواء شعرهم واستقامته إيقاعا وتركيبا. وعلى هذا الأساس من التشذيب والتهذيب: التنخل، قال كعب بن زهير:

فَمَنْ لِلْقَوافِي شَأنَنَها مَنْ يَحُوكُهَا إذَا مَا ثَوَى كَعْبٌ وَفَوَّزَ جَرْوَلُ
يَقُولُ فَلاَ يَعْيَا بِشَيْءٍ يَقُولُهُ وَمِنْ قَائلِيهَا مَنْ يُسيِءُ وَيَعْمَلُ
كَفَيْتُكَ لاَ تَلْقَي مِنَ النَّاسِ وَاحِداً تَنَخَّلَ منْهَا مِثْلَ مَا يَتَنَخَّلُ
يُثَقِّفُها حَتَّى تَلِينَ مُتُونُهَا فَيَقْصُرُ عَنْهَا كُلُّ مَا يُتَمَثَّلُ(٧٧)

---

(٧٦) شعر *الكميت بن زيد الأسدي*، جمع داود سلوم (النجف: مطبعة النعمان، ١٩٦٩م)، جـ٢، ص٢٦.

(٧٧) محمد بن سلام الجمحي، *طبقات فحول الشعراء*، تحقيق محمود شاكر (القاهرة: مطبعة دار المعارف، ١٩٥٢م)، ص ٨٨. شانها: أفسدها. من يسيء ويعمل: مقلوب، يعمل ويسيء.

يخضع لما مر بنا من استغراق وحضور. ثم إن بقية العبارات تتشابه مع غيرها تشابها يكاد يكون متناظرا، فقوله: "لا يعيا بشيء يقوله،" وقوله: "ومن قائليها من يسيء ويعمل،" هما افتخار بالتمكن كل التمكن من الفن الشعري، وهما كقول الخنساء:

نطقت ابن عمرو فسهلتها   ولم ينطق الناس أمثالها

وقول حسان: "ويعجز عن أمثالها من يقولها." أما التثقيف، فهو مصطلح التزم به أغلب الشعراء في المباهاة بأشعارهم.

ولعل الجديد هنا هو تعبير "تنخل منها مثل ما يتنخل،" وهو في الحقيقة تعبير مشترك المعنى. إلا أنه مختلف لفظا، فامرؤ القيس قال أبياتا جيادا، وامرؤ القيس يقول: "أعزل مرجانها،" والنابغة الشيباني يقول: "إن بعض الأشعار مثل الخبال." فكل هذه الأوصاف سمة من سمات الشعراء الفحول، وليست قاصرة على كعب وجرول (الحطيئة).

ولهذا اعترض مزرد بن ضرار اعتراضا عنيفا على هذا الادعاء والتعالي، وهاجم كعبا هجوما حادا، فقال:

وَباسْتِكَ إذْ خَلَّفْتَنِي خَلْفَ شَاعِرٍ   مِنَ النَّاسِ لَمْ أكْفِىء وَلَمْ أتَنَحَّلِ
فَإنْ تَخْشُبَا أَخْشُبْ وإنْ تَتَنَخَّلاَ   وَإنْ كُنْتُ أفْتَى مِنْكُمَا أتَنَخَّلِ
وَلَسْتَ كَحَسَّانَ الحُسَامِ بْنِ ثَابِتٍ   وَلَسْتَ كَشَمَّاخٍ وَلاَ كَالمُخَبَّلِ(٧٨)

وفي هذا الاعتراض والهجوم أيضا، إسقاط من قدر الرجلين، فشعرهما غير مستقيم ففيه إكفاء، بينما شعره، هو السليم من ذلك: "لم أكفئ،" وهي ظاهرة من ظواهر الشعر المنشأ لأول مرة دون معاودة، وشعرهما مستجلب مسروق، أما هو فأصيل مبتدع "لم أتنخل." وإذا كانا يتنخلان الشعر، وهما على خبرتهما الطويلة

---

(٧٨) ابن سلام، *طبقات*، ص ص ٨٨ ـ ٨٩.

غير قادرين على الصياغة المحكمة لأول مرة، فإنه أيضا يقول: "أتنخل،" وإن كان أصغر سنا، فهو أعمق تجربة. وبعد ذلك، فإنه لاكعب ولا الحطيئة، يقعان في ميزان الشعر مثلما يقع حسان أو الشماخ أو المخبل، وفي هذا تنزيل لمستوى هذين الشاعرين عن مستوى هؤلاء. ومهما يكن، فعلى الرغم من أن هذا يدخل في باب الهجاء، فإن ما يمكن إثباته، هو أن هذه الظاهرة، ظاهرة التنخل، عامة وليست قاصرة على هذا أو ذاك من الشعراء، حتى عرف أحدهم بالتنخل واشتهر به، فسمي المتنخل.(٧٩)

وعلى كل، فهذا الأعشى يربط بين القول والتنخل، فيقول:

وإني لذو قول بها متنّخَّل(٨٠)

ويعمم حسان التنخل في شعراء قومه، فيقول:

وَعَدٍّ خَطِيباً لا يُطَاقُ جوَابُهُ وَذا إرْبَةٍ فِي شِعْرِهِ مُتَنَخِّلاَ (٨١)

ويقول الفرزدق مفتخرا بأنه يتنخل أشعاره:

سَأَجْزِيكَ مَعْروفَ الذَّي نِلْتَنِي بِهِ بِكَفَّيْكَ فَاسْمَعْ شِعْرَ مَنْ قَدْ تَنَخَّلا(٨٢)

وعلى الرغم من عموم هذه الظاهرة، وكونها مبدأ يتبعه الشعراء ذوو التفوق والبروز، فإنها ليست معيارا ثابتا إذ إن بعض الشعراء كانوا لا يأخذون بها، وإنما يرسلون الأبيات كما تأتي، وينقلونها إلى الرواة، كما نشأت أول مرة.

الترشيح

يقول الهذلي:

فَزَالَتْ بِلَيْلَى مَا حَيِيتَ قَصِيدَةٌ تُرُشَّحُ لَمْ تُوشَبْ وَلَمْ تُتَنَخَّلِ(٨٣)

أننا نواجه هنا مصطلحا قلما واجهناه في نقد الشعر القديم، إنه "الترشيح،" ويعني

---

(٧٩) أبوالقاسم الحسن بن بشر الآمدي، *المؤتلف والمختلف*، تحقيق عبدالستار أحمد فراج (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٣٨١هـ/ ١٩٦١م)، ص٢٧٢.

(٨٠) ديوان *الأعشى*، ص ٣٥٣.

(٨١) ديوان *حسان*، جـ١، ص ٤٥.

(٨٢) ديوان *الفرزدق*، جـ٢، ص ١٤٢.

(٨٣) السكري، شرح *أشعار الهذليين*، جـ٢، ص ٥٢٣.

تهيئة الشعر وتزينه، وحسن القيام عليه. يقول زهير بن أبي سلمى في هجائه عوف ابن شماس من بني عبدالله بن غطفان:

كَعَوْفِ بنِ شَمَّاسٍ يُرَشِّحُ شِعْرَهُ إليَّ أسدِّي يَا مَنِيَّ وَأسْجِحِي(٨٤)

وقال النابغة الذبياني في بدر بن حذار المازني، الذي رد عليه:

فَإنِّني قَدْ أتَانِي مَا صَنَعْتُمْ وَمَا رَشَّحْتُمُ مِنْ شعْرِ بَدْرِ(٨٥)

التحبير

يكفي وقد وجدنا صفة: "محبرة" في أشعارهم، أن نورد قول الفرزدق، الذي يقول إنه سيأتي بقصائد، لا قصيدة واحدة، تتسم بالتحبير:

سَتَأتِيكَ مِنِّي إنْ بَقِيتُ قَصَائِدٌ يُقَصِّرُ عَنْ تَحْبِيرهَا كُلُّ قَائِلِ(٨٦)

إن التحبير فكرة عامة تناولها كثير من الشعراء، حتى أطلق على الطفيل الغنوي لقب: "المحبر."(٨٧)

التثقيف

ليست فكرة التثقيف، بمعزولة عن بقية أفكار المعاودة، فمنذ البدء، سمعنا امرأ القيس يقول:

إذا قلت أبياتا جيلدا حفظتها وذلك أني للقوافي مثقف

فامرؤ القيس يطبق المبدأ الذي يطبقه غيره، أي إنه بعد إنجاز القصيدة في الليلة التي عاش مخاضها، كما عشنا أجواءها، يكون قد حفظها، فيكررها مارا بتلك المبادئ المعروفة في تقويم الشعر، ومنها مرحلة التثقيف، وقد أكد أن التجربة الشعرية تعيش معه، وأنه متمرس على مثل هذا العمل: "إني للقوافي مثقف."

---

(٨٤) شرح شعر زهير، ص٢٥٩. أسجحي: أحسني. أسدي: من السداد. مني: ترخيم منية.

(٨٥) *ديوان النابغة الذبياني*، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥م)، ص٨١.

(٨٦) ديوان الفرزدق، جـ٢، ص١٩٥. بل إن هذا هو الفرزدق يدعي أن قصيدته النونة، مذهبة محبرة، لم يتحقق لها الكمال إلا لأن هناك تفاعلا بينه وبين شيطانه، يقول:
كأنها الذّهب الإبريز حبّرها لسان أشعر خلق الله شيطانا

(٨٧) ابن القتيبة، *الشعر والشعراء*، جـ١، ص٥٤.

وقد لاحظنا قبل قليل أن كعبا يقول عن الحطيئة وعن نفسه:

يثقفها حتى تلين متونها   فيقصر عنها كل ما يتمثل

ومع ذلك، فإن الرجلين: الحطيئة وكعبا، يعودان إلى عملهما، فيعالجان ما اعوج منه أو نتأ عن جادته، رغبة من كل واحد منهما في الكمال وتحقيق الغاية من الجمال.

الفصل بين الإبداع والمعاودة

ولكي نكون في بؤرة العمل الشعري، ولحظات إبداعه ونقده، ننظر في قول الآخر:

وَكُنْتُ إذَا مَا أرَدْتُ القَرِيضَ   تُخَبِّرُني الجِنُّ أَشْعَارَهَا
أَرُوضُ صِعَابَ القَوَافِي القَرِيـ   ـضِ حَتَّى تَذلَّ فَأخْتَارَهَا
قَوَافِ يُوَرِّدُهَا صَاحِبِي   إليَّ وَأكْفِيهِ إصْدَارَهَا(٨٨)

فنحن هنا أمام إعادة كاملة، لكل ما مضى من تفصيل؛ فالشعر الذي بين يدي الشاعر، ليس شعره، إنه أشعار الجن، ينقلها له أحدهم، ممن اختص به ولازمه، وبعد استيعاب ذلك الشعر، يعمد الشاعر ـ الوسيط ـ إلى إعدادها إعدادا لائقا، إن مهمته تنحصر في ترويض القافية انتقاء لما يستحق الذيوع منها.

وهذا العمل، هو العمل نفسه الذي جمع صورته امرؤ القيس المعروف بالذائد، والذي يقول:

---

(٨٨) أبوبكر محمد وأبوعثمان سعيد الخالديان، *الأشباه والنظائر*، تحقيق محمد يوسف (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥م) جـ٢، ص١٤٩.

أَذُودُ القَوَافِيَ عَنِّي ذِيَادَا   ذِيَادَ غُلاَمٍ غَوِيٍّ جَوَادَا
فَلَمَّا كَثُرْنَ وَأَعْيَيْنَنِي   تَنَقَّيْتُ مِنْهُنَّ عَشْراً جِيَادَا
فَأَعْزِلُ مَرْجَانَهَا جَانِبًا   وَآخُذُ مِنْ دُرِّهَا المُسْتَجَادَا(٨٩)

إن غاية ما يقدر الشاعر عليه، هو معايشة الحدث، والاستغراق في التفكير فيه طويلا، حتى يتمايز المرغوب فيه من المرغوب عنه.

وأهم شيء هنا، هو أننا - مثلما رأينا مع الشعراء الآخرين - أمام صورة لشاعر يتعامل مع الشعر شفويا، والقوافي مخزونة في ذاكرته وهو منشغل بها، يحاول جمعها وتنسيقها، ويصور الجو جو وعي تام فيه تركيز وتمحيص وتقليب نظر، والقوافي من الكثرة بحيث يعجز عن تتبعها واحدة فواحدة، ولذا قرر الاكتفاء منها بعشر، إنها المرجان والدر المستجاد، ويتبين من تصويره ذلك أنه يصف المرحلة الثانية، مرحلة المعاودة، والراجح أن الشاعر لا يتحدث هنا عن أبيات، كما قد تعني كلمة: "قوافي،" أحيانا، وإنما يتحدث عن قصائد، وفي هذا تدليل على المرحلة الثانية فقط.

إن هذا النهج، لهو النهج المعروف، والطريق المألوف، الذي سار عليه الشعراء، واتبعه الأول والآخر، سواء أقبلنا أن يكون ذلك الشعر، شعر إلهام أم شعر ارتجال أو "طبع،" كما يسمى كثيرا.

ويمكن أن نستشهد بقول عبدالعزيز حاتم بن النعمان الأصم، الذي يجمع فكرتي: الترديد والتنخل، فيقول:

أَنْفِي قَذَى الشِّعْرِ عَنْهُ حِينَ أَغْرِفُهُ   فَمَا بِشِعْرِيَ مِنْ عَيْبٍ وَلاَ ذَامِ
كَأَنَّمَا أَصْطَفِي شِعْرِي وَأَغْرِفُهُ   مِنْ لُجٍّ بَحْرٍ غَزِيرٍ زَاخِرٍ طَامِ
مِنْهُ غَرَائِبُ أَمْثَالٌ مُشَهَّرَة   مَلْمُومَةٌ زَانَهَا وَصْفِيَ وإِحْكَامِي(٩٠)

---

(٨٩) الآمدي، *المؤتلف والمختلف*، ص٦؛ وانظر: *ديوان امرىء القيس*، ص٢٤٨.

(٩٠) أبوعلي محمد بن الحسن المظفر الحاتمي، *حلية المحاضرة*، تحقيق جعفر الكتاني (بغداد: دار الحرية، ١٩٧٩م)، ص٢٤.

فهذه الإجراءات الفنية، هي الإجراءات الفنية نفسها التي ذكرها الذائد، بل إن الأصم، متطابق تطابقا تاما معه، فالمملكة الشعرية عنده، قادرة على قول الشعر غزيرا كالبحر، ولكنه بعد ذلك يقوم بإفراد ما يرضى عنه عما لا يرضى عنه، ليأتي ذلك: "غرائب. . . . "

ويمكن أن نتبين هذه الطبيعة الفنية عند معظم الشعراء العرب، ممثلة في قول الفضل بن العباس اللهبي:

وَقَافِيَةٍ عَقَامٍ قُلْتُ بِكْراً   تَقُلُّ رِعَانَ نَجْدٍ مُحْكَمَاتِ
يَؤُبْنَ مَعَ الِّرِكَابِ بِكُلِّ مِصْرٍ   وَيَأْتِينَ الأَقَاوِلَ بالسَّرَاةِ
غَرَائِرَ لاَ سَوَاقِطَ مُكْفَآتٍ   بإِسْنَادٍ وَلاَ مُتَنَحِّلاتِ(٩١)

وفي هذه الأبيات تركيز على ما سبق أن رأيناه، فالقصيدة: "قافية" والعمل الشعري: "قلت،" وهي مبدعات سليمات من الإكفاء والسناد وغيرهما: "لا سواقط مكفآت/ بإسناد."

وهي أخيرا تروي مشافهة، وتنقل مع الركبان أينما حلوا: "يؤبن مع الركاب بكل مصر. . . ،" ثم هن أيضا: "لا متنحلات،" وليست: "لا متنخلات،" كما جاء في المصدر، لأنهن بكونهن سليمات غرائر محكمات، لابد أنهن متنخلات، واللهبي يقصد أنهن أصيلات: "بكرا." ثم إن قول اللهبي مطابق لقول حسان: "وقافية. ." أي إن هذا ليس مقتصرا على قصيدة معينة، بل أكثرهم من قصيدة: ورب قصيدة "قافية."

ومن الملاحظ أن عدداً من الشعراء برأوا شعرهم من "السناد" و"الإقواء،" ومن هؤلاء جرير،(٩٢) والسيد الحميري،(٩٣) مع أن الشاعرين كليهما، كانا ممن اشتهر بالسرعة في قوله الشعر، وبأنه شاعر "مطبوع."

---

(٩١) شهاب الدين أبوعبدالله ياقوت، معجم *البلدان* (بيروت: دار صادر، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م)، جـ٣، ص ٢٠٥.

(٩٢) أبوعبدالله محمد بن عمران المرزباني، *الموشح*، شرح محيي الدين الخطيب، ط٢ (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٣٨٥هـ)، ص١٦٨.

(٩٣) عبدالحميد الراضي، شرح *تحفة الخليل*، ط٢ (بغداد: مؤسسة الرسالة، ١٩٧٥م)، ص٣٩٣.

الشعر المبدع

إن نتيجة المعاودة والمراجعة والنظر، هي الاستقامة والاستواء والسلامة، وهذا ما نجده عند النابغة الشيباني أيضا، مستخدما المصطلحات التي مرت بنا عند كل شاعر تقريبا، مثل: "الحياكة" و"التثقيف" و"التقويم،" ومشتملا كلامه على تجنب عيوب الشعر، يقول:

تَمَّتْ قَصِيدَةُ حَقّ غَيْرِ ذي كَذِبِ   فِي حَوْكِهَا مِنْ كَلاَمِ الشِّعْرِ تأليفُ
قَوَّمْتُ مِنْهَا فَلاَ زَيْغٌ وَلاَ أَوَدٌ   كَمَا أقَامَ قَنَا الخَطِّيِّ تَثْقِفُ(٩٤)

فالقصيدة: "تمت،" الآن، بعد أن مرت بمرحلتين: مرحلة الإلهام، ثم مرحلة المعاودة. ومازال النابغة يؤكد الانحراف في الموسيقى، وهو التثقيف عنده، فيقول في كشف واضح للمرحلة الثانية هذه:

وَالشِّعْرُ شَتَّى يَهِيمُ النَّاطِقُونَ بِهِ   مِنْهُ غُثَاءٌ وَمِنْهُ صَادِقٌ مَثَلُ
مِنْهُ أهَاذٍ تُشَجِّي مِنْ تَكَلُّفِهَا   والبَسْطُ والفَخْمُ وَالتَّقْيِيد وَالَّرَمَلُ
وَالنَّاسُ مِنْهُ فَرَّاثٌ وَمُجْتَلِبٌ   وَنَاطِقٌ مُحْتَذٍ مِنْهُمْ وَمُفْتَعِلُ(٩٥)

فهو يجدد هنا أنواع الشعر، مستخدما مصطلحات عروضية، لابد أنها كانت معروفة في التراث القديم. فهناك شعر غثاء يخيل للسامع أنه غير موزون، وشاعره ضعيف متكئ على غيره مقتد بهم، وشاعر مجيد: "مفتعل،" مبتدع، غير مسبوق إلى عمله. وشعر النابغة هذا، كما يقول، هو من هذا النوع المثقف، الذي تتناقله أفواه الرواة.

---

(٩٤) *ديوان النابغة الشيباني*، ص٥٤. أود: اعوجاج.

(٩٥) *ديوان النابغة الشيباني*، ص٩٦. الأهاذي: جمع أهذية، وهو ما يهذى به الإنسان. تشجى: تغص. البسط: البسيط السهل. الفخم: الجزيل الرصين. التقييد: في الشعر، مامد على ما هو أقصر منه، نحو: فعلو، لسكون اللام في آخر المتقارب، أو نقيض الإطلاق: وهو أن يتقيد الشاعر بقافية واحدة. الرمل: كل شعر مختلف البناء. المجتلب: الذي يجلب شعر غيره وينتحله لنفسة. المتحذي: المقتدي بغيره.

وبعد، فلقد صادفنا إجماعا يكاد يكون عاما بين الشعراء على مصطلحات (المعاودة)، فإننا لن ندهش إذا ما رأينا الهذلي يقول، وهو بصدد قصيدة حب:

يَجِدُّ بِلَيْلَى كُلَّ عَامٍ عَرُوضُهَا   ذَلُولٌ لِرَاوِي الشِّعْرِ وَالْمُتَمَثِّلِ
يُغَرِّدُ رَكْباً فَوْقَ خُوصٍ سَوَاهِمٍ   بِهَا كُلُّ مُنْجَابِ القَمِيصِ شَمَرْدَلِ(٩٦)

فهذا الشاعر يتباهى بأنه ينشئ كل عام قصيدة واحدة، ثم يتناقلها الركبان في كل اتجاه. ونحن نفترض، أو يحق لنا أن نستنتج، أن الشاعر أمضى "حولا" في قول القصيدة. ولكن الواقع أن القصيدة ليست قصيدة مدح، وإنما هي قصيدة ذاتية، استفاض فيها الشعور، فجاءت ملهمة، وإن الواقع، كما تثبته الوقائع، أن مضي عام كان نتيجة المعاودة فقط، حتى تصبح القصيدة: "ذلول لراوي الشعر والمتمثل."

وهكذا يقول الفرزدق في عبدالله بن عبدالأعلى الشيباني:

سَتَأْتِيكَ مِنِّي كُلَّ عَامٍ قَصِيدَةَ   مُحَبَّرَةٌ نُوفِيكَهَا كُلَّ مَوْسِمِ(٩٧)

فلقد تبينت لنا طريقة قول الفرزدق الشعر، وهي طريقة متسقة مع طرق غيره سواء كان ذلك في قصيدته، الحلم: "عزفت بأعشاش. . . ،" التي عدها هو من أجود قصائده، أو في قصيدته: "إن الذي سمك السما. . ." وهي التي قالها، وهو سجين.(٩٨) والتحبير لديه، هو حبك الشعر وإجادته وفق المعاني السابقة، وهكذا يكشف الفرزدق عن صياغة مشابهة لصياغة الهذلي: "يغرد ركبا. . . ،" وهو المعنى نفسه في قوله: "نوفيكها كل موسم."

لقد رأينا من وصف التجارب الشعرية - إلهامات وارتجالات - أنها تتعارض مع توزيعها على فترات، لأن التأجيل سيؤدي إلى إعاقة التوتر.(٩٩)

---

(٩٦) السكري، *شرح أشعار الهذليين*، جـ٢، ص٥٢٣. وقال حسان، *ديوان حسان*، جـ١، ص٣٤:

سأهدي لها في كل عام قصيدة   وأقعد مكفيا بيثرب مكرما

(٩٧) *ديوان الفرزدق*، جـ٢، ص١٩٥.

(٩٨) الأصفهاني، *الأغاني*، جـ٢٠، ص٢٥٧؛ وانظر: جـ٢١، ص٣٣٥.

(٩٩) سلوى سامي الملا، *الإبداع والتوتر النفسي* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢م)، ص ص٢٢ ـ ٣٧، ٢١٤ ـ ٢١٥.

ومن ناحية أخرى، فإن القول بالتباطؤ والاختمار المستمر يتعارض أيضا مع ما هو متفق عليه من: "أن الإلهام مشروط بالتحرر المفاجئ من العمليات التي تكف عن التفكير وتوقفه عن الاستمرار في نشاطه. . . (إذ) أن الانشغال المستمر الإرادي وإجهاد الذهن. . . يعوقان في الغالب الفكرة الإبداعية بسبب توقف النشاط الإبداعي نتيجة الكف."(١٠٠)

ثم إنه لو كانت القصيدة تحمل ذلك المقدار من الجهد والاتساع الزمني، لفقد الشعر إيحاءه وصداه على إنه شعر فنان يتعامل مع الخيال والرؤى الشعرية. فإذا كانت قصيدة الهذلي، أو قصائد الفرزدق، أو سواهما، مما يثير الدهشة والإعجاب، فذلك لأن الشاعر بلغ فيها قمة الفن والإبداع، ولا يمكن أن يكون هذا التجلي الذي حلّق فيه نتاج استهلاك طويل للقريحة الشعرية، إذ لابد أن يكون وليد لحظات إبداع استثمر فيها الشاعر كل طاقته الشعرية. ولاريب أن المرء يدرك في القصيدة المبدعة ماينبثق فيها من غنائية غامرة نابعة من الإيقاعات المترددة في جنباتها، ويتحسس ما ينبعث فيها من خيالات خصبة أوجدها روح الخلق، والحدس، والعبقرية، وكل ذلك إما إلهاما وإما ارتجالا.

سويد بن كراع (ت ١٠٥هـ) نموذج متنازع فيه

اتخذ كثير من النقاد السابقين والدارسين المحدثين من بعض الأبيات الشعرية التي وردت في ثنايا القصائد القديمة، دليلا على أن الشعراء القدامى كانوا يصنعون قصائدهم صناعة، حتى غلبت كلمة: "صنعة،" على تعبيراتهم، وأخذت تترادف مع أقوال عن: "الحوليات" و"المنقحات" و"المقلدات. . . " إلخ. وبعيدا عن الخوض في أقوال العلماء المعروفة حول: "عبيد الشعر،" ابتداء من الجاحظ، فابن قتيبة، فعلماء البلاغة من بعدهما، نقف عند هذا الشاهد المثال عن: "الصنعة الشعرية،" لأنه هو البرهان الحي الناطق الذي تتقدم بها فرضية: "الصناعة الشعرية." يقول سويد بن كراع:

---

(١٠٠) عبدالستار إبراهيم، *آفاق جديدة في دراسة الإبداع* (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٨م)، ص٥٥.

أبِيتُ بِأَبْوَابِ القَوَافِي كَأَنَّمَا   أصَادِي بِهَا سِرْبًا مِنَ الوَحْشِ نُزَّعَا
أكَالِئُهَا حَتَّى أعَرِّسَ بَعْدَ مَا   يكُونُ سُحَيْراً أوْ بَعِيداً فأهْجَعَا
عَوَاصِي إلا مَا جَعَلْتُ أمَامَهَا   عَصَا مِرْبَدٍ تَغْشَى نُجُوراً وَأَذْرُعَا
أهَبْتُ بِغُرِّ الآبِدَاتِ فَرَاجَعَتْ   طَرِيقاً أمَلَّتْهُ القَصَائِدُ مَهْيَعَا
بَعِيدَةِ شَأْوٍ لاَ يَكَادُ يَرُدُّهَا   لَهَا طَالِبٌ حَتَّى يَكَلَّ وَيَظْلَعَا
إذَا خِفْتُ أنْ تُرْوَى عَلَيَّ رَدَدْتُهَا   وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشْيَةَ أنْ تَطَلَّعَا(١٠١)

ولكي نحدد موقفا من القضية هنا، علينا أن نعود مجددا إلى قراءة مامر بنا من صفحات، لنتعرف على طبيعة هذا العمل. ولنستقرئ الحقيقة جليلة، فمنذ متابعة وصف امرئ القيس لإلهامه، رؤية سويد بن أبي كاهل مع شيطانه، وخبر حسان بن ثابت في استلهامه، وهكذا دواليك، لا يتجاوز الوضع الوقفة القصيرة، أو البرهة. ونفاجأ هنا بعدم رؤية ذلك المشهد، ثم إن الأبيات تبدأ بالفعل المضارع: "أبيت،" وليس من المعقول أن يخالف سويد الطبيعة الشعرية، فيخبر أنه ينظم الشعر كل ليلة، وإنما المعقول أن يمر بما يمر به الشعراء جميعا من لحظات إلهام، فيكون هناك ماض، تمثل في ليلة أو بعض ليلة، ثم حاضر، يمثل المرحلة الثانية في العمل الشعري: مرحلة المعاودة. أو إن شئنا أن نكون أكثر دقة، فنوافق المأثور النقدي الذي يجعل لحظات الإلهام لحظات "طبع" أو ارتجال.

فهذا واضح في قوله بعد ذلك: "أكالئها." فكل هذه الصور تخص المرحلة الثانية قطعا. فهي تفصل فصلا حادا بين اللاشعور والشعور؛ إنها تضع العمل بين يدي الشاعر في حالة وعي تام، ويقظة مؤرقة، تجعله يجهد جهدا شاقا في سبيل تذليل أبياته. وهناك حضور مشوب بالخوف والحذر من أن تجر الأبيات إلى إساءة في الفهم والتفسير. وإن التأمل في البيت الأخير منها فقط، ليدل على أنها ستأخذ

---

(١٠١) الجاحظ، *البيان والتبيين*، جـ٢، ص١٢. أصادي: المصاداة، المخاتلة والمداجاة. نزعا: جمع نازع، وهو الغريب. أكالئها: أراقبها. أعرس: التعريس، النزول في وجه السحر. المربد: محبس الإبل، أراد عصا معترضة على باب محبس الإبل. أهاب بها: دعا بها. الآبدات: المتوحشات، أي القوافي الشوارد. أملته: سلكته، والطريق الممل، المسلوك المعلوم. المهيع: الواسع المنبسط. الشأو: الطلق والشوط.

طريقها بعد الآن إلى الرواية، وقد صادفنا عددا من الشعراء لا يسمحون برواية أشعارهم إلا بعد التأكد من صلاحيتها للانتشار، وليس سويد بدعا بين الشعراء.

فهذا واضح في قوله بعد ذلك: "أكالئها." فكل هذه الصور تخص المرحلة الثانية قطعًا. فهي تفصل فصلا حادا بين اللاشعور والشعور؛ إنها تضع العمل بين يدي الشاعر في حالة وعي تام، ويقظة مؤرقة، تجعله يجهد جهدا شاقا في سبيل تذليل أبياته. وهناك حضور مشوب بالخوف والحذر من أن تجر الأبيات إلى إساءة في الفهم والتفسير. وإن التأمل في البيت الأخير منها فقط، ليدل على أنها ستأخذ طريقها بعد الآن إلى الرواية، وقد صادفنا عددا من الشعراء لا يسمحون برواية أشعارهم إلا بعد التأكد من صلاحيتها للانتشار، وليس سويد بدعا بين الشعراء.

ولو تابعنا الشاعر في قصيدته العينية التي جاءت فيها الأبيات السابقة، لبدا لنا الأمر على ما هو عليه، فهو يقول:

وجشمني خوف ابن عفان ردها فثقفتها حولا حريدا ومريعا(١٠٢)

وفي رواية الأغاني:

ورعيتها صيفا جديدا ومريعا(١٠٣)

إن تعبيره: "ثقفتها حولا" أو "رعيتها صيفا..."، تعبير جديد على قياس مامر بنا من شواهد. فلأول مرة في الشعر القديم نواجه بتصريح يحدد مرحلة المعاودة بالحول أو المدة الزمنية، وذلك باستثناء مامر بنا من قول الهذلي والفرزدق.

لقد تبينا أن سويدا كان يكرر النظر في أبياته، فيسهر عليها الليالي، متحملا في ذلك المشقة والعناء. وتبينا أيضا أن الرجل كان في موقف فزع واضطراب، وعندما نقرأ البيت السابق، ثم نواصل القراءة نعلم أن أبيات سويد التي جاء فيها البيت ذات علاقة خاصة. فلقد هجا سويد بني عبدالله ابن دارم، فطلبه سعيد بن عثمان بن عفان، ليضربه ويحبسه، فهرب منه، ولم يزل متواريا حتى كلم فيه، فأمنه على ألا يعاود، فقال سويد:

---

(١٠٢) الجاحظ، *البيان والتبيين*، جـ٢، ص١٢. الحريد: التام الكامل.

(١٠٣) الأصفهاني، *الأغاني*، جـ١٢، ص٣٤٩. الأميران: هما أمير واحد وثناه، وهو يقصد واحدا فقط. وفيه: "رعيتهم،" ولكن الضمير يعود للقوافي.

تَقُولُ ابْنَةُ العَوْفِيِّ لَيْلَى أَلاَ تَرَى   إلى ابْنِ كُرَاعٍ لاَ يَزالُ مُفَزَّعَا
مَخَافَةَ هذَيْنِ الأَمِيرَيْنِ سُهِّدَتْ   رُقَادِيَ وَغَشَّتْنِي بَيَاضاً تَفَرَّعَا
عَلى غَيْرِ جُرْمٍ غَيْرَ أنْ جَارَ ظَالِمٌ   عَلَيَّ فَجَهَّزْتُ القَصِيدَ المُفَرَّعَا
وَقَدْ هَابَنِي الأَقْوامُ لَمَّا رَمَيْتُهُمْ   بِفَاقِرَةٍ إنْ هم أَنْ يَتَشَجَّعَا
أبيت . . .
أكالئها . . .
فجشمني . . .
نَهَانِي ابْنُ عَفَّانَ الإِمَامِ وَقَدْ مَضَتْ   نَوَافِذُ لَوْ تَرْدِي الصِّفَا لَتَصَدَّعَا
عَوَارِقُ مَا يَتْرُكْنَ لَحْماَ بِعَظْمِهِ   وَلا عَظْمَ لَحْمٍ دُونَ أنْ يَتَمَزَّعَا(١٠٤)

وفيها يقول:

فَإِنْ تَزْجُرَانِي يَابْنَ عَفَّانَ أزْدَجِرْ   وَإِنْ تَتْرُكَانِي أحْم عِرْضًا مُمَنَّعَا(١٠٥)

فهنا، نحن أمام قصيدتين: قصيدة مضت وانقضت: هي:

وَقَدْ هَابَنِي الأَقْوامُ لَمَّا رَمَيْتُهُمْ   بِفَاقِرَةٍ إنْ هم أنْ يَتَشَجَّعَا

أو هي:

وقد مضت   نوافذ لو تردي الصفا لتصدعا

أما القصيدة الثانية، فهي القصيدة المكتملة، التي لم يطلع عليها أحد بعد وهي التي يتحدث عنها، وهي التي حظيت بتلك الصفات الأولى، صفات الشد والجذب، وهي:

جهزت القصيدة المفرعا

ولعل نظرة في قوله: "فاقرة" و"نوافذ،" تبين لنا عنف ذلك الهجاء، ثم هو يكشف عن طبيعة شعر سويد، فهو شاعر هجاء، وطبيعة الهجاء ليست طبيعة متأنية، وإنما هي طبيعة متوترة متحفزة.

---

(١٠٤) الأصفهاني، *الأغاني*، جـ١٢، ص ص ٣٤٨ ـ ٣٤٩.

(١٠٥) ابن سلام، *طبقات*، ص١٤٩.

إن الخوف الذي يتكرر في الأبيات: "مخافة هذين الأميرين" و"خوف ابن عفان،" و"إذا خفت،" ليس احتياطا من نشر الأبيات بعيوبها، وإنما هو خوف من العقاب والمطاردة، ولذلك فإن: "ثقفتها حولا حريدا،" إنما هو استبقاء للأبيات التي طلب ابن عفان منه كتمانها، فهو يتحسب لروايتها: "تروي على،" وسويد يتهدد بزيادة الأبيات لولا ذلك الخوف، فيقول:

وقد كان في نفسي عليها زيادة فلم أر أن أطيع وأسمعا(١٠٦)

إن هذا لهو مضمون تلك الأبيات، بحث اختلط افتخر بقول الشعر والقدرة عليه، بالمبالغة في الاحتياط على الأبيات ونشرها، نتيجة لظروف سياسية قاهرة، أو اجتماعية خاصة. فالشعر شعر طبع، وليس شاهدا على التكلف، كما استشهد بذلك ابن قتيبة.(١٠٧) وإن الواضح أن ما يقصده ابن قتيبة بـ"التكلف" هو ظاهرة المعاودة.

نموذجان آخران من نماذج المعاودة

عدي بن الرقاع (ت ١٠٢هـ)

ونستمر مع الشعراء، فنرى عدي بن الرقاع يقول:

وَقَصيدَةٍ قَدْ بِتُّ أَجْمَعُ بَيْنَهَا حَتَّى أُقَوِّمَ مَيْلَهَا وَسِنَادَهَا
نَظَرَ الْمُثَقِّف فِي كُعُوبِ قَنَاتِهِ حَتَّى يُقِيمُ ثِقَافُهُ مَنْادَهَا(١٠٨)

وهو قول واع بالعملية الشعرية، والوعي حد فاصل بين التلقي والانقطاع.

ذو الرمة (ت ١١٧هـ)

---

(١٠٦) الجاحظ، *البيان والتبيين*، جـ٢، ص١٢. والحقيقة أن سويدا هجا بني عبدالله بقصيدتين: الأولى ميمية، والأخرى بائية، وهما اللتان سارتا على أفواه الرواة. انظر: الأصفهاني، الأغاني، جـ١٢، ص ص ٣٤٧ ـ ٣٤٨؛ وابن سلام، *طبقات*، ص١٤٨. وفيهما كان سويدا شاعرا "مطبرعا،" لا يختلف عن غيره من شعراء الهجاء.

(١٠٧) ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، جـ١، ص٧٨.

(١٠٨) ديوان شعر *عدي بن الرقاع العاملي*، تحقيق نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن (بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م)، ص ص ٨٨ ـ ٩٠.

والمثل قال ذو الرمة:

وَشِعْرٍ قَدْ أَرِقْتُ لَهُ غَرِيبٍ   أُجَنِّبُهُ المسَانِدَ وَالْمُحَـــالاَ
فَبِـــتُّ أُقِيمُهُ وَأَقُــدُّ مِنْهُ   قَوَافِيَ لاَ أَعُدُّ لَهَا مِثَـــالاً
غَرَائِبُ قد عُرِفْنَ بِكُل أُفقٍ   مِنَ الآفَاقِ تُفْتَعل افْتِعَالاً (١٠٩)

وواضح أن ذا الرمة يقوم هنا بالعمليات التصويبية التي ترضي ذوقه وتحقق له إدراك قيمة ما أبدع. وكما ينطبق هذا على الأخطل في حوليته في عبدالملك بن مروان:

خف القطين فراحوا منك أو بكروا

كما ينطبق على حولية عدي بن الرقاع في مدح عمر بن عبدالعزيز، وهي ٤٢ بيتا:

أَهَمٌّ سَرَى أَمْ عَادَ لِلْعَيْنِ عَائِرُ   أَمِ انْتَابَنَا مِـــنْ آخِرِ اللَّيْلِ زَائِرُ (١١٠)

ولاعجب بعد الآن أن ندرج هذه الحالات وأمثالها ضمن حالات أخرى مرت بنا مشابهة، إما ترديدا، وإما تنخلا، وإما ترشيحا، وإما تحبيرا، وإما تثقيفا، سواء عند امرئ القيس الذائد: "أذود..." أو الأصم: "أنفي...،" أو اللهبي: "وقافية...،" أو حتى عند امرئ القيس في:

تُخَـــيِّرُنِي الجِـــــنُّ أَشْـــعَارَهَا   فَمَا شِئْتُ مِنْ شِعْرِهِنَّ اصْطَفَيْتُ

لقد قال الجاحظ عن تجويد سويد ذاك، وهو يتحدث عن زهير والحطيئة وأشباهما: "وكذلك كل من جود في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كله مستوية في الجودة." (١١١)

وبهذا نرجع نحن تلك المصطلحات التي ترددت بين الدارسين مثل: "الحوليات،" "عبيد الشعر،" إلى تلك العمليات الفنية التي تدخل في دائرة المعاودة، سواء كان ذلك عند زهير، أو سويد، أو عدي بن الرقاع، أو الأخطل... إلخ. ويؤيد هذا أن الشعراء يتفقون في إضفاء الصفات الخاصة على أشعارهم، فبعضهم يسمى قصيدته: "المحكمة،" وقصائده" "المحكمات،"

---

(١٠٩) *ديوان ذي الرمة*، جـ٣، ص ص ١٥٣٢ ـ ١٥٣٣. المحال: ماعدل عن وجهه كالمستحيل. تفتعل افتعالا: تبتدع ابتداعا.

(١١٠) *ديوان عدي بن الرقاع*، ص ص ٨٢ ـ ٩٠. والقصيدة عدد أبياتها ٤٢ بيتا فقط.

(١١١) الجاحظ، *البيان والتبيين*، جـ٢، ص ص ١٢ ـ ١٣.

وبعضهم يسميها: "المذهبة،" أو "المذهبات،" وآخرون يطلقون عليها: "المحبرة،" وعملهم" "التحبير،" لجمالها وروعتها، ومنهم من يذهب إلى أن قصيدته: "غريبة،" أو أن قصائده: "غرائب،" أو "غرائز،" حتى أن بعض الشعراء سمى قصيدته أو قصيدتيه تسمية خاصة كـ"الجوساء،" أو "ذات الأكارع،" أو "الفاضحة،" أو "التومتين" . . . إلخ. وإلى جانب ذلك، اشتهرت تسميات معروفة مثل: "اليتيمة،" "السمط." وفي ضوء هذا أيضا نستطيع أن نفهم المقصود بعدم المعاظلة في شعر زهير.

ومن ناحية أخرى، فإن ظاهرة الطبع/ الارتجال تقربنا كثيرا من نظرية الرواية الشفوية في أحد جوانبها، وهو تعدد الروايات بعد انطلاقة القصيدة من شاعرها، ويكمن الاختلاف العميق عنها في أن هذه النظرية تجعل: الشاعر، والرواية، والمنشد، حتى نهاية القرن الأول الهجري تقريبا، شخصا واحدا، بحيث تفتقد القصيدة في أدوار عرضها المتفاوتة شخصيتها، في حين أن كل واحد منهم مختلف عن الآخر، فهناك رواية واحدة مجمع عليها، دخلتها بعض التحريفات، أو التصويبات أو التصحيفات، وهي في الغالب الأعم معروفة النسبة ومعلومة الهوية.

وهكذا، فمن خلال هذه الصور المتشابهة التقاطيع، يمكن إدراج الشعر العربي فيما يسمى بـ"الشعر الغنائي" lyric poetry،(١١٢) واضعين في أذهاننا أن تقسيم هذا الشعر إلى فئات نوعية، لايستند إلى دليل علمي، فالإطار framework يصهر هذا الشعر في بوتقة واحدة، فهو فن قائم على الإرث الثقافي للشعراء العرب جميعا من جهات عدة أهمها: اللغة، والخيال، والتفكير، ولذلك كان الارتجال هو الجامع بينهما. أما أن يكوّن الإطار "مدارس شعرية،" كما رأى ذلك مصطفى سويف في موافقته لتقسيم طه حسين الشعر الجاهلي إلى مدارس،(١١٣) فلا أساس له من الصحة، لأن الإرث الثقافي العام أخضع الشعر الجاهلي إلى "القالب الصياغي formulae، وهو أمر فصله محمد محمد حسين في مقدمته لديوان الأعشى.

---

(١١٢) انظر: فضل بن عمار العماري، *الشعر والغناء* (الرياض: مكتبة التوبة، د.ت.)، ص ص ٢٥ ـ ٧٢.

(١١٣) سويف، *الأسس النفسية*، ص ص ١٧٨ ـ ١٧٩.

Inspiration and the Composition of Early Arabic Poems

Fadl Ammar al-Ammary
Professor, Department of Arabic, College of Arts,
King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia

Abstract. Arabic literary criticism has long concentrated on the distinction between the so called *mutakallaf* (lit. unnatural) and *matbūʻ* (lit. natural, spontaneous) poetry. The odes of prominent poets such as Zuhayr in his *Hawliyyāt* and Suwayd ibn Kurāᶜ in his *ᶜAyniyyah* were given as examples of the latter category.

There has been on the other hand, confusion between 'improvised' poetry *(murtajal)* of which *al-rajaz* constitutes a prominent feature, and poetry said under inspiration and which therefore requires some time to take shape. It is the author's claim in this paper that all Arab poets from the pre-Islamic to the Umayyad eras have experienced inspiration in two different ways: either in dreams while asleep, or awake. Farazdaq, in his poem known as "al-Faīiyyah." In this example of poetic inspiration, al-Farazdaq is dealing totally with the demons of poetry and his composition is wholly inspired by them. The other type of poetic creation is one which combines inspiration and a conscious awareness of the process of creation is one which combines inspiration and a conscious awareness of the process of creation.

Another category of poets may be found for whom the process of poetic creation extends over a long period of time. Their verses may be composed in intervals while inspiration remains alive inside them for some time until they get rid of the stress they feel by bringing the poem into life. For this category, we claim, the real poem may be said to have been composed in its final version in not more than one session.

It is worth noting that modern literary criticism has not paid much attention to this aspect of creation in early Arabic poetry. The present paper is an attempt to fill this gap by addressing this issue in connection with famous poems such as the "Hawliyyāt" of ᶜAdiyy ibn al-Riqāᶜ and the "Ba?iyyat"of al-Akhtal and the like.